Eseuri de nota 10

LITERATURA ROMÂNĂ

pregătire pentru Bacalaureat

Aurelia Nedelcu
Janet Popoiu
Maria Lupu

- 34 de eseuri
- disocieri teoretice
- aparat critic divers



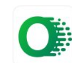
Aurelia Nedelcu • Janet Popoiu • Maria Lupu

Eseuri de nota 10
Literatura Română

- pregătire pentru Bacalaureat -



Booklet



Pentru comenzi:
tel: 021 430.3095
021 440.1002
email: comenzi@booklet.ro
web: www.booklet.ro



Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
NEDELCU, AURELIA
Eseuri de nota 10 : Literatura română : pregătire pentru Bacalaureat /
Aurelia Nedelcu, Janet Popoiu, Maria Lupu. – Ed. a 2-a reviz.. -
Bucureşti : Booklet, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-590-657-0

I. Popoiu, Janet
II. Lupu, Maria

821.135.1.09



Redactor: Oana-Diana Chiriță, Cătălina Stoica
Corectură: Diana Iancu-Albu, Andreea Roșeț, Cristina Stan
Tehnoredactor: Cristian Radu, Monica Bîrlodeanu

I. ARGUMENT

„Tot mai înveți, maică?"

(G. Călinescu)

Mulți și-ar putea pune problema: De ce încă o carte de eseuri pentru elevii de liceu? Nu sunt destule?! Unele chiar bine construite pe tipurile de subiecte, multe la număr, propuse de ministerul de resort absolvenților de liceu, care și așa – nu-i așa?! – sunt dezorientați, se descurcă greu prin hățișul manualelor, al programelor, mai ales, al experiențelor și experimentelor făcute pe ei de profesori cu vocație.

Ca profesori, știm că finalitățile disciplinei Limba și Literatura română, în liceu, sunt formarea, la elevi, a unor competențe generale și specifice și a unui set de valori și de atitudini gândite ca deprinderi pentru toată viața. Cum să atingem însă aceste ținte? Doar urmărind lista autorilor canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Eugen Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu? Exersând cu elevii, astfel încât să poată redacta un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie și de teorie literară? Căutând și alte opțiuni, agreate și de elevi, ale predării integrate?

Reflectând asupra formării elevilor la Limba și Literatura română considerăm că acest ghid este extrem de util pentru obținerea mult doritei pregătiri performante pentru Bacalaureat, concursuri școlare de specialitate, lucrări semestriale, referate și portofolii, oferindu-le elevilor posibilitatea de a constata pluralitatea perspectivelor, a ideilor și a abordărilor metodologice, pornind de la aceleași realități literare.

Lucrarea combină atât informația științifică, cât și experiența de la catedră, oferind tuturor o carte bună, fără pretenția de a fi și cea mai bună. Oferta de interpretare vizează, în primul rând, exploatarea aplicată a operelor, apoi valorificarea unui aparat critic necesar, actual, divers și corect, de la dicționare explicative, dicționare de simboluri, până la istorii literare, studii monografice etc.

Credem că prin aceste elemente am răspuns întrebărilor, ușor ironice – racordate la atitudinea vârstei tinere –, din deschiderea argumentului nostru. E nevoie de încă o carte pentru ca elevii să poată alege, să selecteze ceea ce li se potrivește ca informație, ca stil, și să descopere că perspectivele abordărilor sunt diverse pentru formele literare.

Prin urmare, dragi elevi, alegeți-ne pe noi!

Autoarele



II. EVOLUȚIA PROZEI

1 Basmul cult

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definirea conceptului

Basmul (sl. *basni* „născocire”) reprezintă o specie a genului epic, de obicei în proză, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje reale sau imaginare, care au puteri supranaturale. Grupate în două tabere (binele și răul), personajele se confruntă, învingând de fiecare dată binele.

Basmul este o specie a epicii populare, dar apare și în literatura cultă, prin prelucrarea modelului folcloric.

Basmul cult, deși este o creație originală, respectă, în mare măsură, trăsăturile de construcție, de atmosferă și de viziune etică ale modelului de bază.

Ceea ce le poate diferenția este folosirea insistentă a unor simboluri, caracterul mai complicat al acțiunii, importanța acordată descrierii sau dialogului (cu rol secundar în basmul popular), modificarea unor tipologii ale basmului popular, viziunea individuală despre lume, nuanțarea unor semnificații etc.

2. Diacronia speciei

Basmul se dezvoltă în mediul folcloric, însă suscită atenția autorilor culți, odată cu întoarcerea romanticilor la neprețuitele valori ale literaturii populare.

În literatura română, autori de basme culte sunt: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

Lui Petre Ispirescu îi revine meritul de a fi publicat antologia ***Legendele și basmele românilor*** în 1872.



Povestea lui Harap-Alb

de Ion Creangă

Prin intermediul poveștilor și al povestirilor sale, Ion Creangă (1837-1889) repune în circulație „observațiuni morale milenare" (G. Călinescu). Cu mijloace populare, mult nuanțate și șlefuite, povestitorul moldovean creează o operă inconfundabilă, îndepărtându-se radical de etichetarea, făcută de junimiști, drept „scriitor poporal".

Povestea lui Harap-Alb apare în 1877, în revista ***Convorbiri literare***, fiind un **basm cult**. Scrierea păstrează trăsăturile fundamentale ale speciei în variantă populară: întâmplări fabuloase, personaje cu puteri supranaturale, conflictul dintre bine și rău, victoria finală a binelui, dar ea se individualizează prin dimensiunile ample rezultate din prelungirea conflictului, din sporirea numărului de probe la care este supus eroul, din amânarea deznodământului; prin construirea unui protagonist fără puteri supranaturale, chiar fără calități excepționale; prin ponderea surprinzătoare a dialogului; prin dinamismul acțiunii și verva povestirii; prin individualizarea personajelor; prin localizarea și umanizarea fantasticului; prin oralitate și umor; prin digresiunile care întrerup firul acțiunii și mijlocesc comunicarea directă a naratorului cu cititorul.

TEMA dezvoltată este, la modul general, lupta dintre bine și rău. În calitate de autor cult, Ion Creangă grefează pe această schemă povestea unei inițieri. Din acest motiv, binele și răul nu mai sunt semne contrare, în raport de excludere, ca în basmul popular, ci forme de manifestare care se completează. Fiul de crai este însuși principiul solar din basmul popular, dar el nu pornește la drum pentru a readuce lumina în lume, strivind forțele răului și ale întunericului, ci pentru a o primi în sine. Traseul lui inițiatic presupune „învățarea" unor experiențe de viață necesare, modelarea morală, acumularea de virtuți care să-i permită să devină un împărat bun și iubit. Abia la capătul acestui drum el poate dărui, la rândul său, lumina dreptății și a înțelepciunii.

De altfel, nici nu există în această operă o confruntare propriu-zisă, fizică, între bine și rău. Spânul, Ursul, Cerbul, împăratul Roș reprezintă pentru erou tot atâtea provocări de a face față unor situații limită, de a se verifica pe sine și de a cântări rolul prieteniei (Calul) sau al providenței (Sfânta Duminică).

Ca în orice basm, în *Povestea lui Harap-Alb* apar **motive** caracteristice, cum ar fi: împăratul fără urmași, animalul năzdrăvan, superioritatea mezinului, călătoria, încercările eroului, pedeapsa, recompensa, căsătoria, cifrele magice (cifra trei).

Textul face să răzbată **viziunea despre lume** a unui autor care, încă din formula inițială *„Amu cică era odată..."*, separă lumea închipuită de cea reală și timpul evenimentelor (*„pe vremurile acele"*) de timpul povestitorului (*„în ziua de astăzi"*). Cum Harap-Alb trăiește o adevărată „poveste", aceasta trebuie să fie captivantă. Lumea căreia îi aparține el este calificată prin însușiri ce ating punctul maxim: *„războaie grozave"*, *„drumurile pe ape și pe uscat [...] foarte încurcate"*.

Contemporaneitatea/realitatea este lipsită de asemenea amenințări, dar, în același timp, demitizată. Se călătorește *„așa de ușor și fără primejdii"*, deci fără întâmplări senzaționale.

În circumstanțele date, aventura eroului este și mai impresionantă, iar biruința lui și mai impunătoare.

Ironia apare firesc în pasajul final al textului, în care fabulosul și realul se întrepătrund. La nunta împărătească au fost poftiți *„crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă băgați"*, dar și *„un păcat*

de povestariu" – îndeletnicire nerăsplătită îndeajuns în toate timpurile, deci *„fără bani în buzunariu"*. Și în timp ce la această petrecere fără sfârșit *„cine se duce acolo bè și mănâncă"*, *„pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă"*. Antiteza „acolo" – „pe la noi" stabilește diferența între născocire, unde totul este posibil, și adevărul vieții imediate, care contrazice deliciul imaginației.

Titlul, nominal, este alcătuit dintr-o alăturare a unui substantiv comun, „povestea", cu unul propriu, „Harap-Alb". Primul termen îi promite lectorului o istorie deosebită, un destin remarcabil, care merită efortul naratorului de a-l relata, dar și strădania cititorului de a-l cunoaște. „Harap-Alb" este un nume format din substantivul „harap" (formă literară: „arap") cu înțelesul „rob", „slugă neagră" și adjectivul „alb", sugestie a stării de inocență a eroului. Asocierea celor doi termeni este oximoronică și poate evoca inerenta coexistență a binelui cu răul, în orice personalitate, complexitatea vieții care se manifestă dincolo de separația clară a adevărului de minciună și a esenței de aparență. Totodată, numele reflectă cele două stadii majore ilustrate de protagonist: novicele și inițiatul. Novicele devine rob pentru că nu are suficientă experiență de viață și nu distinge suficient de clar valoarea de nonvaloare. El trebuie să parcurgă stadiul suferinței („negru") pentru a-i înțelege semnificația și proporțiile, să cunoască postura de slugă devotată, până când va fi un stăpânitor chibzuit. Inițiatul va ști să cântărească binele și răul, întrucât le-a trăit pe amândouă și se va pune necondiționat în slujba binelui („alb").

Eroul primește acest nume abia în scena în care debutează cu adevărat procesul lui de formare (coboară în fântână ca fiu de crai și, jurându-i credință Spânului, iese ca rob) și îl pierde atunci când traseul inițiatic se încheie (recompensarea și nunta).

În consecință, chiar titlul sugerează caracterul de bildungsroman al operei (bildungsromanul este roman al formării, al inițierii).

Povestea lui Harap-Alb este istoria unei etape de viață, când adolescentul entuziast și neexperimentat se transformă într-un adult echilibrat și abil.

CONFLICTUL este generat de scrisoarea primită de la Verde-împărat, care își roagă fratele să-l trimită pe unul dintre fiii săi ca urmaș vrednic la tron. Ambiția fiecăruia dintre cei trei băieți ai craiului este bine surprinsă de Ion Creangă, intrând într-o competiție pentru șansa de a deveni conducătorul unui regat și, implicit, de a fi feciorul cel mai demn de stima tatălui.

Eșecul celor doi frați, cel mare și cel mijlociu, determină mâhnirea și reproșurile craiului: *„ia spuneți-mi, rușinea unde o puneți? Din trei feciori câți are tata, niciunul să nu fie bun de nimica?! [...] Să umblați numai așa, frunza frăsinelului, toată viața voastră și să vă lăudați că sunteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om..."*.

Conflictul lăuntric al mezinului este surprins, în acest episod, prin notații organice: se face *„roș cum îi gotca"* și *„începe a plânge în inima sa"*. Dar acest tip de conflict rămâne unul secundar, descoperit încă o dată doar în scena în care Harap-Alb, copleșit de dificultățile misiunilor încredințate de Spân, se lasă tentat de gândul sinuciderii: *„Se vede că m-a născut mama într-un ceas rău sau nu știu cum să mai zic, ca să nu greșesc înaintea lui Dumnezeu. Mă pricep eu tare bine ce ar trebui să fac, ca să se curme odată toate aceste"*. Însă basmul nu este interesat de adâncimi psihologice, ci de spectaculosul întâmplărilor și al conflictelor exterioare, așa că accentul se pune pe măreția faptelor și pitorescului eroilor.

Conflictul exterior reunește mai multe opoziții pe măsură ce acțiunea înaintează, dar toate se leagă de prezența sau de intervenția câtorva personaje: Spânul, împăratul Roș, fiica acestuia.

Simbolistica omului spân și a celui cu părul roșu derivă din concepția populară. Aceștia sunt oameni „însemnați", care poartă o pecete demonică.

Sfătuit de tatăl său, la plecarea de acasă, să se ferească *„de omul roș, iară mai ales de cel spân"*, fiul de crai nu îi poate ocoli. Tot în vorbele craiului răsună avertismentul: *„în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni"*, ceea ce înseamnă că, în înțelepciunea lui, tatăl intuiește că fiul îi va nesocoti îndemnul, dar întrevede folosul acestei neascultări. Și bunii (Calul, Sfânta Duminică) și răii vor contribui la formarea celui căruia i-a fost sortit să ajungă împărat. Antinomia ireductibilă, principiu benefic/principiu malefic, din basmul popular, este înlocuită în opera lui Ion Creangă cu opoziția neofit/inițiator.

Spânul nu este cu adevărat dușmanul de moarte al tânărului întâlnit în pădurea labirintică, pe care atât de ușor l-ar fi putut ucide, după ce a aflat de la el cine este și încotro se duce și i-a smuls scrisoarea craiului către împăratul Verde. De aceea, strădaniile lui pline de ură de a-l face pe Harap-Alb să-și piardă viața par absurde. Ele trebuie înțelese ca impulsuri spre noi confruntări cu necunoscutul, cu felurite primejdii, ba chiar cu imposibilul. Spânul este cel mai aspru modelator al protagonistului și nu un veritabil antagonist. Rostul lui în viața fiului de crai este precizat încă de la începutul stabilirii relației inverse, când Spânul devine stăpânul, iar Harap-Alb, sluga: *„și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie"*. Cu alte cuvinte, mezinul craiului va fi rob până când va muri ca fiu de crai și va renaște ca împărat sau va dispărea ca adolescent naiv și se va afirma ca adult responsabil, capabil să-și asume singur sarcini dificile.

Înverșunarea Spânului împotriva vrednicei sale slugi, gesturile sale exagerate (îl pălmuiește doar ca să țină minte ce i-a poruncit), vorbele necuvenit de aspre și răutăcioase („fecior de om viclean", „slugă netrebnică", „slugă vicleană") fac ca întregul comportament al personajului să devină neverosimil. Calul îi dezvăluie băiatului, într-un moment al inițierii pe care îl consideră potrivit revelațiilor, care este adevărata menire a Spânului: *„Și unii de aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte"*. Harap-Alb învață astfel lecția umilinței, a respectării cuvântului dat, a supunerii în fața unei forțe superioare, pe care s-o domine prin înțelepciune și răbdare.

Spânul îi impune protagonistului cele trei încercări caracteristice oricărui traseu inițiatic, însă împăratul Roș prelungește „muncile" eroului cu alte obstacole, la fel și „farmazoana", fiica împăratului Roș. Aceeași obstinație de a scăpa de grupul nedorit de pețitori, pe căi ocolite, cu capcane ingenioase (somnul în casa încinsă de aramă, ospățul de proporții fabuloase etc.) se poate sesiza și în cazul împăratului Roș. La curtea acestuia, în fața altor încercări dificile (cinci la număr), protagonistul descoperă valoarea prieteniei și a solidarității, diferența dintre esență și aparență.

„Farmazoana" așază și ea, aparent, o piedică în calea eroului. Promite că-l va urma numai dacă smicelele de măr magice, apa vie și apa moartă vor fi aduse mai iute de calul lui și nu de turturica ei. Dar, de fapt, acestea vor fi instrumentele miraculoase pe care fata le va folosi pentru a-l învia pe Harap-Alb, după ce Spânul îi va tăia capul. Se înțelege de aici că vrăjmășiile din jurul fiului de crai sunt false și că fiecare dintre opozanți participă într-o anumită măsură și cu bună știință la șlefuirea caracterului tânărului prinț.

CONSTRUCȚIA SUBIECTULUI. Subiectul se organizează în câteva nuclee mari, caracteristice oricărui basm: prezentarea mediului familial din care va ieși protagonistul – expozițiunea; lipsa care dă naștere conflictului (împăratul Verde nu are descendenți pe linie masculină, deci nici urmaș la tron) – intriga; călătoria mezinului până la marginile lumii, spre a-și primi investitura și

depășirea probelor - desfășurarea acțiunii; moartea și renașterea simbolică a eroului, precum și pedepsirea „răufăcătorului" - punctul culminant; răsplata (primirea împărăției) și nunta - deznodământul.

Deși schema narativă e una tipică speciei, iar tema și motivele literare utilizate de Ion Creangă au circulație universală, ***Povestea lui Harap-Alb*** rămâne, indiscutabil, o creație originală. Încă din expozițiune se face trecerea dinspre lumea fabuloasă a poveștii spre universul real.

Craiul este un bărbat văduv, cu trei feciori, îngrijorat ca nu cumva „niciunul să nu fie bun de nimica" și pus, prin scrisoarea trimisă de fratele său, în postura de a fi el cel dintâi care verifică calitățile fiului care-i va urma la tron lui Verde-împărat. Așadar, el reprezintă tatăl grijuliu și responsabil, preocupat de viitorul propriilor copii și de reușita lor în viață, în conformitate cu virtuțile lor.

În schimbul inițial de replici dintre tată și fii, fratele craiului devine „moșul vostru", denumire ce reprezintă o desacralizare, o coborâre rapidă a acțiunii și a personajelor în universul familiar lectorului și al vieții obișnuite.

Ca în orice basm, coordonatele spațiale („într-o țară", „într-o altă țară, mai depărtată", „la o margine a pământului", „la altă margine") și cele temporale („odată") rămân totuși vagi. Nararea, făcându-se în general la timpul prezent, lasă impresia unui imediat al desfășurării evenimentelor, care se petrec chiar sub privirile lectorului-spectator.

INTRIGA se leagă de motivul lipsei, cea care antrenează acțiunile menite să anuleze dezechilibrul. Împăratul Verde nu are decât fete și atunci unul dintre băieții craiului, cel mai destoinic, este chemat să preia conducerea împărăției unchiului „căzut la zăcare". Expozițiunea și intriga se întrepătrund, într-o derulare rapidă a firului evenimentelor.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII prezintă câteva momente importante care compun povestea unei inițieri: trecerea podului, intrarea în labirint, întâlnirea călăuzei mincinoase, coborârea în fântână și dobândirea altei identități, trecerea celor trei probe inițiatice, din care ultima se amplifică, adăugându-i-se alte șase „munci".

Craiul, deghizat în urs, îi așteaptă sub un pod, la ieșirea din împărăție, pe feciorii săi care, pe rând, își anunță plecarea către ținutul unchiului lor. Numai mezinul, cu un fond sufletesc mai curat și primind sfaturile Sfintei Duminici, ivite în calea lui ca o cerșetoare „gârbovă și neputincioasă", depășește amenințarea căreia nu-i făcuseră față frații mai mari. El îi cere tatălui, la îndemnul bătrânei, calul, armele și hainele de mire cu ajutorul cărora maturul făcuse cândva același drum. Astfel echipat, el reface experiența inițiatică a părintelui său, câștigând prin calul năzdrăvan un prieten de nădejde și un bun cunoscător al tuturor obstacolelor destinate tânărului său stăpân.

Trecerea podului semnifică începutul experienței de formare care, în opinia lui Mircea Eliade, se face departe de spațiul familiar neofitului.

În mod firesc, următoarea probă este intrarea în labirintul pădurii dese. În acest spațiu își va face apariția călăuza mincinoasă, de fapt principalul „pedagog" al tânărului: Spânul. Acesta deține o știință a vieții necunoscută neinițiatului, de aceea îi va fi ușor, ieșindu-i în cale de trei ori, de fiecare dată cu o altă înfățișare, să-l ademenească pe prinț și să-l facă să se tocmească slugă. Fântâna în care coboară fiul de crai, îndemnat de Spân să se răcorească, este echivalentul grotei, spațiu întunecat, cu virtuți materne, un fel de pântece simbolic ce pregătește o nouă naștere. Din ea va ieși la lumină tânărul cu o altă identitate: *„De-acum înainte să știi că te cheamă Harap-Alb; aista ți-i numele și altul nu"*. Pierzându-și numele și rangul, el va trebui să dea ascultare absolută asprului inițiator.

Spânul îi va pretinde neofitului să aducă „salăți" din Grădina Ursului, pielea cu pietre prețioase și capul cerbului fermecat, iar apoi pe fiica împăratului Roș, de soție.

În cazul primelor două probe, eroul este ajutat de Sfânta Duminică și de calul năzdrăvan, pentru a înfrânge puterea malefică atât a ursului (simbol al întunericului[1]), cât și a cerbului (simbol al arborelui vieții, al drumului spre lumina zilei[2]). Ultima încercare presupune o dificultate mai mare și un număr sporit de inițiatori. Împăratul Roș le cere lui Harap-Alb și ajutoarelor lui (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă) să doarmă în casa de aramă încinsă, să facă față unui ospăț uriaș, să despartă fără greș macul de nisip, să o păzească pe timpul nopții pe fata de împărat cu puteri de vrăjitoare, să o deosebească de o alta leită. Toate aceste obstacole sunt trecute cu bine, ele vizând calitățile excepționale ale tovarășilor de drum ai eroului sau puterile donatorilor (furnicile, albinele). Urmează solicitarea fetei împăratului Roș de a i se aduce, de unde se bat munții în capete, smicelele de măr, apa vie și apa moartă, probă în care se verifică, de fapt, istețimea calului.

PUNCTUL CULMINANT reprezintă momentul suprem al inițierii, moartea simbolică a lui Harap-Alb, înfăptuită de către Spân, care îi taie capul ca pedeapsă pentru dezvăluirea imposturii lui. Tot aici este integrată și pedepsirea Spânului de către calul năzdrăvan, care îl urcă până la nori și apoi îi dă drumul din înalt. Este, simbolic vorbind, ieșirea din scenă a inițiatorului, după ce a adus novicele la treapta cea mai de sus a pregătirii sale pentru viață. Dispariția lui Harap-Alb echivalează cu dezlegarea lui de jurământul de credință față de Spân, cu moartea lui ca slugă și renașterea ca făptură princiară, apt să devină conducătorul unei împărății.

DEZNODĂMÂNTUL reîntoarce acțiunea la caracterul ei convențional: eroul primește regatul și are loc nunta cu fiica împăratului Roș. Realitatea este reconvertită în fabulos, căci nunta, începută în *illo tempore*, nu s-a încheiat nici astăzi.

Având în vedere substanța realistă a întâmplărilor, descifrabile dincolo de veșmintele lor fabuloase, se poate afirma că avem de-a face cu un basm nuvelistic.

COMPOZIȚIONAL, ***Povestea lui Harap-Alb*** se definește prin prezența formulelor specifice basmului. Cea introductivă face translația bruscă pe tărâmul ficțional: „*Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori*". Forma regională a adverbului „amu", precum și prezența lui în debutul frazei inițiale fac ca discursul narativ să dobândească încă de la început caracter de spunere.

Incipitul realizează o pendulare sesizabilă, în mai multe rânduri, de-a lungul narațiunii: dinspre lumea reală către aceea închipuită și invers, prin intervențiile unui povestitor care se adresează parcă unui auditoriu familiar și captivat: „*Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba și să încep a depăna firul poveștii*". Naratorul și lectorul aparțin așadar ordinii concrete, personajele – universului imaginar. Și, cu toate acestea, fabulosul nu este decât un real deghizat.

După ce deschide textul cu forme verbale de imperfect, menite să stabilească un cadru spațio-temporal, oricât de vag, autorul recurge la perfectul compus și la perfectul simplu, pentru a sugera îndepărtarea în timp a faptelor („*împăratul a scris carte*", „*craiul, primind cartea, îndată chemă tustrei feciorii*"), iar apoi valorifică din plin formele de prezent, transformând povestirea într-un spectacol fascinant care se joacă sub ochii cititorului-spectator. Prezentul devine timpul unificator al tuturor instanțelor narative: povestitor/cititor/personaj.

---

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, 3, Editura Artemis, București, 1995.
[2] *Ibid.*

Formula mediană este repetitivă și, prin conținut, creează sincope între realitate și ficțiune: *„Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este"*. După fiecare apariție a sa, incursiunea în imaginar este mai pasionantă, întreruperea îndeplinind rolul unei necesare pauze în derularea spectacolului: *„Dar ia să vedem, ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb?*

– Hei, hei! zise Spânul în sine, tremurând de ciudă: nu te-am știut eu că-mi ești de aceștia, că de mult îți făceam felul!".

Finalul închide rama poveștii, întorcându-l pe cititor în temporalitatea lui istorică unde întotdeauna vor exista bogați și săraci, huzureală și lipsuri.

Formula de încheiere, specifică basmului, este construită sub forma prozei rimate, cu efect muzical, armonios: *„Și a ținut veselia ani întregi și acum mai ține încă; cine se duce acolo bè și mănâncă"*. Încheierea propriu-zisă este dizarmonică, sub aspect sonor: *„Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă"*, semn că odată ce istorisirea a ajuns la sfârșit, plăcerea spunerii se curmă și ea. Lumii idilice a poveștii îi ia locul, irevocabil, tărâmul arid al realității.

Personajele acestui basm se grupează în câteva categorii specifice: eroul solar – Harap-Alb; răufăcătorul – Spânul; ajutoarele – calul, Sfânta Duminică, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă; donatorii – crăiasa furnicilor și crăiasa albinelor; personajul căutat: fata împăratului Roș. Dincolo de funcția lor propriu-zisă, ele trăiesc prin limbaj, sunt scheme umanizate prin rostire. Dialogul le dă viață și le impune ca veritabile prezențe:

„– Din partea mea, mâncarea-i numai o zăbavă; băuturica mai este ce este, zise Setilă [...].

– Acum de ne-ar da odată ce ne-ar da, zise Flămânzilă, căci mă roade la inimă de foame ce-mi e!

– Ia mai îngăduiți oleacă, măi, zise Ochilă, că doar nu v-au mas șoarecii în pântece".

Deoarece în basmul lui Ion Creangă fabulosul stabilește numeroase puncte de contact cu realul, protagonistul nu are însușiri supranaturale și nici nu reprezintă un ideal masculin de frumusețe ori de vitejie. În același timp, ființele năstrușnice: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă sunt hiperbolizări ale unor defecte (omul veșnic friguros, nesătul etc.) sau calități umane (acuitatea vizuală deosebită etc.). Angajate în conversație, personajele lui Ion Creangă sunt oameni obișnuiți, din lumea satului, plini de vervă și de umor.

Împăratul Verde susține că vicleanul cerb *„este solomonit, întors de la țâță sau dracul mai știe ce are de-i așa de primejdios"*; Gerilă întreabă, viclean, despre împăratul Roș: *„Dar n-aveți știință că înălțimea-sa este tata flămânzilor și al însetaților?"*; Împăratul Roș se autoîndeamnă: *„Dar, până un-altă, ia să mă duc să văd; ales-au năsipul din mac acei nespălați, care-mi rod urechile să le dau fata?"*.

Fiecare personaj are rolul său bine stabilit în această aventură de formare care ia proporții neobișnuite. Craiul îi dăruiește mezinului o blană de urs, căci știe că îi va fi de folos (proba aducerii salatelor); crăiasa furnicilor și mai apoi a albinelor îi dăruiesc, fiecare, câte o aripă (proba separării macului de nisip și a identificării fetei de împărat); făpturile himerice îl avertizează pe Harap-Alb, fiecare la rândul său, că nu va reuși să treacă obstacolul pe care îl are în față (proba aducerii „farmazoanei" ca soție pentru Spân), dacă nu-i va lua ca tovarăși; fiica împăratului Roș cere să i se aducă smicelele de măr, apa vie și apa moartă, înțelegând că va avea nevoie de ele (proba morții și a reînvierii simbolice a eroului). Niciuna din experiențele protagonistului nu este întâmplătoare, chiar calul îi mărturisește că drumul pe care îl vor face împreună nu îi este

necunoscut, deoarece l-a mai făcut o dată, cu craiul, în tinerețe. Fiul repetă experiența tatălui, în fapt aceea a maturizării, și o parcurge alături de tovarăși sau de prieteni mai blânzi sau mai neînduplecați, toți cu misiunea strictă de a-i cultiva trăsăturile valoroase.

Mezinul craiului este personajul principal. Înainte de a fi caracterizat prin nume, el se definește prin fapte și prin vorbe. Suferă din pricina neputinței fraților mai mari de a se dovedi vrednici de încrederea tatălui, dar și din cauza reproșurilor întemeiate ale acestuia din urmă și își dezvăluie, către Sfânta Duminică, deghizată în cerșetoare, durerea: *„- Mătușă, știi ce? Una-i una și două-s mai multe; lasă-mă-n pace, că nu-mi văd lumea înaintea ochilor de necaz"*. Spre deosebire de celelalte două odrasle crăiești, cel mai mic dovedește un simț al onoarei în concordanță cu statutul său princiar: *„Și ori oiu putè izbuti, ori nu, dar îți făgăduiesc dinainte că, odată pornit din casa d-tale, înapoi nu m-oiu mai întoarce, să știu bine că m-oiu întâlni și cu moartea în cale"*.

Însă „milostenia" față de bătrâna ivită în calea lui e rezultatul capacității sale de a se lăsa „frământat de vorbele babei" și nu neapărat semnul unei generozități reale. De asemenea, firea nerăbdătoare și superficială iese în evidență atunci când lovește de trei ori calul cel slab cu frâul în cap care vine tot de atâtea ori să mănânce jăratic din tavă. Nici în scena trecerii podului, unde veghează vigilent craiul, băiatul nu dovedește vreo calitate deosebită, căci calul este cel care se repede asupra „ursului", iar el abia după aceea ridică buzduganul să-l lovească.

Numele pe care îl primește din partea Spânului relevă esența personalității tânărului; el este negru („harap") și alb deopotrivă, rău și bun, insensibil și devotat, guvernat de aparențe și căutând esențe.

Comportamentul îi dezvăluie noblețea firii (îi este credincios Spânului, ca slugă, și nu-și încalcă jurământul de supunere, ajută albinele, construindu-le un stup, e gata să riște viața sa și a calului, trecând prin apă adâncă, pentru a ocoli nunta furnicilor de pe pod etc.), dar și slăbiciunile. Harap-Alb se descurajează repede, când trimițătorul (Spânul) îi impune misiuni din ce în ce mai grele, se plânge disperat calului sau Sfintei Duminici, e atras pentru o clipă de gândul sinuciderii. În același timp, conștient de pericolele mari la care se expune, respectă întocmai sfaturile primite. De aceea reușește să iasă cu bine din situațiile-limită create de Spân sau de ceilalți inițiatori. Începe să câștige, treptat, o virtute pe care ființa sacră aflată mereu alături de el o consideră fundamentală: răbdarea. Pentru Sfânta Duminică răbdarea nu înseamnă doar intervalul de așteptare dintre provocare și reacția la acest stimul, ci capacitatea de a distinge esența de aparență, primatul rațiunii asupra instinctului.

Caracterizarea făcută de autor îl înfățișează drept *„boboc în felul său la trebi de aieste"*, fixându-l astfel într-o tipologie, aceea a neofitului.

Sfânta Duminică îl vede, cu surprindere, *„slab de înger"* și *„mai fricos decât o femeie"* și îi atrage atenția asupra forței destinului: *„așa a trebuit să se întâmple și n-ai cui bănui"*. Dar eroul va depăși toate obstacolele și va ajunge cu bine la capătul procesului de inițiere. Aflând ce înseamnă neliniștea, dezonoarea, frica, suferința, adevărul ascuns sub minciună și, în cele din urmă, dragostea, va fi pregătit să devină un cârmuitor drept și să-și întemeieze o familie.

INSTANȚELE COMUNICĂRII. Naratorul este o prezență deloc neglijabilă, ceea ce diferențiază tranșant basmul cult al lui Ion Creangă de specia populară. Intervențiile lui îl plasează mai puțin în postura de „voce a textului", ci mai degrabă în ipostaza de povestitor înconjurat de un auditoriu participativ, implicat și el emoțional. Discursul narativ îmbină judecăți asupra personajelor (*„sărmanul Harap-Alb"*), asupra actelor acestora (*„Mă rog, nebunii de-a lui Ochilă,*

câte-n lună și în stele, de-ți venea să fugi de ele"), considerații generale, digresive („*Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos*") cu supoziții asupra finalului unor acțiuni („*poate or izbuti să ieie fata împăratului Roș, poate nu...*"), simulând o detașare afectivă („*Ce-mi pasă mie?*") sau cu interpelarea lectorului considerat a fi un spectator („*Eu sunt dator să spun povestea și vă rog să ascultați*").

Naratorul nu este niciodată indiferent. El se miră, se bucură, se indignează, se amuză, e curios sau insinuant. Nu se teme să-și exprime părerea despre personaje într-un limbaj neconvențional, la persoana întâi: „*Și gândesc eu că din cinci nespălați câți merg cu Harap-Alb, i-a veni el vreunul de hac; ș-a mai da împăratul Roș și peste oameni, nu tot peste butuci...*". În felul acesta, naratorul își asumă un rol, el joacă o „partitură" alături de personajele textului.

Ca și eroii, naratorul se impune mai ales pe latură auditivă, se face simțit ca voce, ca rostire. Faptul că el există se susține prin vorbire.

Limbajul personajelor și al naratorului nu cunoaște diferențieri. Laolaltă aceste instanțe vorbesc moldovenește, în consecință formele regionale, populare și chiar arhaice înrudesc toate participările la dialog („amu", „gâlceavă", „tărăboiu", „sălăți", „dezmerdat", „pâclișit" etc.).

Umorul este o caracteristică ce ține atât de limbaj, cât și de viziunea asupra faptelor. Jovialitatea naratorului și a personajelor vine din sentimentul coparticipării la o înscenare. Primejdiile prin care trece protagonistul sunt „jucate", nu reale, nimic rău nu i se poate întâmpla alături de atâția prieteni și sfătuitori care îi urmăresc pașii cu o atenție neslăbită. Și-atunci buna dispoziție este starea de bază a tuturor participanților la această deloc nouă misiune de formare a unui tânăr.

Numele (Flămânzilă, Setilă), poreclele (Buzilă – atribuită lui Gerilă); invectiva („ghijoacă uricioasă"); calificarea depreciativă („smârțogul ista"); antifraza („Și când se duce împăratul și vede cum se îndeplinise de bine poronca lui, se umple de bucurie"); substituția rezultată din tabu („Mititelul" = diavolul); diminutivul cu valoare augmentativă („Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite"); termenul popular („cum au dat de căldură, pe loc li s-au muiet ciolanele"); imprecația („Al dracului să fii cu tot neamul tău...") contribuie la realizarea unei atmosfere destinse, vesele. Pline de umor sunt și scenele precum cearta din casa încinsă, stârnită de Gerilă sau răzbunarea furnicilor care pătrund în așternutul împăratului Roș.

Oralitatea își are izvorul în caracterul de „spunere" al textului și se manifestă prin: utilizarea interjecțiilor („...și hai, hai! hai, hai! în zori de ziuă ajung la palat"); prezența formelor regionale și populare („dacă-i gâci-o"); folosirea expresiilor populare („Dar toată suflarea și făptura de prinprejur îi țineau hangul"); apelul la proverbe, zicători, vorbe de duh („Fă bine, să-ți auzi rău"), prezența verbelor la imperativ și a substantivelor la vocativ („– Lipsește dinaintea mea, Spânule!"); cultivarea prozei rimate și ritmate („Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos, puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară"); frecvența enumerațiilor și a repetițiilor („toți erau cu părul, cu barba și cu mustețele pline de promoroacă, de nu-i cunoșteai, oameni sunt, draci sunt..."); sintaxa orală a frazei ce favorizează anacolutul („Credinciosul împăratului, auzind aceste, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iară pe de alta s-a îndrăcit de ciudă"); valorificarea formelor onomatopeice („a fornăi", „a dârdâi", „a ghiorăi") etc.

Stilul lui Ion Creangă este cel al unui artist original. Naturalețea exprimării sale este o calitate obținută prin modelarea vorbirii populare și regionale. „*Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc.*" (Tudor Vianu)

Povestea lui Harap-Alb este un basm cult, cu virtuți scenice, teatrale, care prelucrează teme și motive ale basmului universal, rămânând o creație reprezentativă a unui povestitor genial.



REPERE CRITICE

- Ovidiu Bîrlea, ***Poveștile lui Creangă***, Editura pentru Literatură, București, 1967: „Creangă face parte din aceeași familie cu povestitorii populari, de care totuși se distanțează peste așteptări: e fratele genial al acestora. Le sunt comune același patrimoniu prin moștenire, același aer de familie, aceleași mijloace de realizare, decât că scânteia geniului a dat roadele cuvenite numai la Creangă."
- Nicolae Ciobanu, ***Între imaginar și fantastic în proza românească***, Editura Cartea Românească, București, 1987: „Toate personajele din opera scriitorului, personaje între care se include și naratorul, nu dovedesc prin nimic că au în vreun fel conștiința prezentului biografic, derivat din timpul biografic trecut și menit, totodată, să anticipeze asupra vârstelor ce urmează. O asemenea imobilitate temporal-biografică indică statutul arhetipal-genetic al eroilor. Ideea este că înainte de a fi indivizi umani, ei exprimă diferitele vârste ale individualității umane în structurile ei imuabile: copilul, tânărul, omul matur, bătrânul."
- Mihai Apostolescu, ***Ion Creangă între mari povestitori ai lumii***, Editura Minerva, București, 1978: „Geniul răului, care în basme este reprezentat de uriași sau zmei, în general nenumiți, la Creangă, în ***Povestea lui Harap-Alb*** poartă numele de Spânul. Substantivizarea unui adjectiv are la bază credința milenară că bărbatul căruia nu-i cresc nici barbă nici mustăți nu este bărbat, dar nici femeie. Această ambiguitate se încarcă cu tot ce este mai rău în om: ambiție deșartă, invidie, ură, șiretenie, poftă de mărire nemeritată, cruzime, dispreț de muncă și de oameni etc."
- Nicolae Manolescu, ***Lecturi infidele***, Editura pentru Literatură, București, 1966: „Geniul humuleșteanului este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii (fabuloși sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspirații neobosite, slăbiciuni, vicii, tulburări și uimiri, adică de a crea viață. El e creatorul unei «comedii umane» tot așa de profundă și de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu."



2 Nuvela

I. DISOCIERI TEORETICE:

- Cuvântul „*nuvelă*" provine din fr. *nouvelle*, it. *novella* și se poate traduce prin *noutate*.
- *Cf.* ***Dicționarului explicativ al limbii române***, 1998, definiția nuvelei este: „Specie literară a genului epic, mai amplă și mai complexă decât schița, mai scurtă și mai simplă decât romanul, care înfățișează un episod semnificativ din viața unuia sau mai multor personaje (prezentate în mediul lor social)".
- Trăsăturile importante ale acestei specii: conflictul puternic, intriga construită după rigorile clasice, acțiunea mai dezvoltată decât a schiței, cronotopul bine precizat (relația spațiu-timp), fapte verosimile etc.
- Privită în diacronie, nuvela a apărut în literatura europeană în secolul al XV-lea, în timp ce nuvela românească a apărut în perioada pașoptistă (1830-1860), articulând valoric influențele culturale europene cu nevoia de originalitate exprimată de Mihail Kogălniceanu în revista ***Dacia literară***. Primii autori de nuvele, cum ar fi Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu, Nicolae Filimon, au scris nuvele istorice și romantice. Ulterior (perioada junimistă), Ion Luca Caragiale, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ioan Slavici și continuând cu Barbu Ștefănescu Delavrancea și Alexandru Macedonski (sfârșitul secolului al XIX-lea) au contribuit la îmbogățirea tematică a nuvelei, la perfecționarea construcției personajului și a subiectului, la formarea unor structuri narative proprii. În secolul al XX-lea, nuvela românească este ilustrată de Liviu Rebreanu, Mircea Eliade, Fănuș Neagu, Marin Preda ș.a.

II. TIPOLOGIA NUVELEI ROMÂNEȘTI ȘI ILUSTRAREA EI PRIN OPERE SEMNIFICATIVE:

- în funcție de temă, nuvela poate fi:
  - istorică – ex. ***Alexandru Lăpușneanul*** de Costache Negruzzi, ***Doamna Chiajna*** de Al. Odobescu;
  - psihologică – ex. ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici, ***În vreme de război*** de I. L. Caragiale;
  - socială – ex. ***Nenorocirile unui slujnicar*** sau ***Gentilomii de mahala*** de Nicolae Filimon.
- în funcție de curentul literar:
  - romantică – ex. ***Alexandru Lăpușneanul*** de Costache Negruzzi, ***Sărmanul Dionis*** de Mihai Eminescu;
  - realistă – ex. ***Moara cu noroc, Popa Tanda, Comoara, Pădureanca*** de Ioan Slavici;
  - naturalistă – ex. ***Păcat, O făclie de Paște*** și ***În vreme de război*** de I. L. Caragiale; ***Între coteţe*** și ***Nicu Dereanu*** de Alexandru Macedonski; ***Zobie, Milogul, Trubadurul*** de Barbu Ștefănescu Delavrancea.
- în funcție de raportul realitate-ficțiune:
  - realistă: ex. ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici;
  - fantastică: ***Sărmanul Dionis*** de Mihai Eminescu.

Nuvela istorică și romantică

Alexandru Lăpușneanul

de Costache Negruzzi

Costache Negruzzi (1808-1868) ilustrează perfect ambiția scriitorilor pașoptiști de a crea opere originale, plecând de la documente anterioare. El și-a încercat talentul mai ales în domeniul prozei. Opera sa este eterogenă din punct de vedere estetic – realistă, clasică și romantică, formule diferite fiind topite cu o mare naturalețe.

Volumul ***Păcatele tinereților*** (1857), publicat la vârsta de 46 de ani, cuprinde trei părți în proză: ***Amintiri de juneţe***, ***Fragmente istorice*** și ***Negru pe alb – Scrisori la un prieten*** – fiecare parte contribuind la îmbogățirea literaturii românești cu noi specii: nuvelă, fiziologie, proză memorialistică – și una în versuri, ***Neghină și pălămidă***.

Nuvela ***Alexandru Lăpușneanul***, cea mai reușită dintre creațiile lui Costache Negruzzi și un adevărat model artistic pentru scriitorii de mai târziu, a apărut în 1840, în primul număr al revistei ***Dacia literară***. Despre această operă, George Călinescu menționa: *„ar fi devenit o scriere celebră ca și* ***Hamlet*** *dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale"*[1].

Opera valorifică istoria națională, fiind o reconstituire a unei epoci, cu atmosfera specifică (stare de spirit, mediu, cadru, ambianță), mentalitatea și tradițiile specifice, construind un anumit model imagologic, propriu perioadei în care a domnit Alexandru Lăpușneanul, transpus artistic în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Are trăsături romantice, în primul rând pentru că în centru se află un personaj excepțional care acționează în împrejurări excepționale.

Sursa prozatorului este ***Letopisețul Țării Moldovei*** de Grigore Ureche și cel al lui Miron Costin, din care valorifică personaje și evenimente: revenirea cu ajutor turcesc în a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul (1564-1568), întâmpinarea domnului de către solii lui Ștefan Tomșa, promisiunea de împăcare făcută boierilor, omorârea celor patruzeci și șapte de boieri, călugărirea sub numele Pahomie (Paisie în nuvelă), otrăvirea lui de către propria soție și înhumarea la mănăstirea Slatina; domnitorul, soția sa, Ruxanda, Tomșa, Moțoc vornicul, Spancioc spătarul, postelnicul Veveriță au făcut parte din istoria Moldovei, dar autorul le modifică destinul și încadrarea în timp. De asemenea, unele cuvinte celebre din nuvelă sunt menționate și în cronica lui Grigore Ureche: *„De nu mă vor, eu îi voiu pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubesc pre dânșii și tot voiu merge, ori cu voie, ori fără voie", „de să va scula, vă popi și el pre unii".*

Tema nuvelei este istoria, ultimii cinci ani de domnie a lui Alexandru Lăpușneanul în Moldova secolului al XVI-lea, transfigurată și motivată prin formula estetică a romantismului.

Structura nuvelei este realizată prin articularea a două planuri epice: unul în care evoluează personajul principal, Alexandru Lăpușneanul, tipul domnului tiran, dornic de răzbunare împotriva boierilor care l-au trădat în prima domnie, și altul în care se descrie situația Moldovei feudale, a poporului (personaj colectiv), a relațiilor țării cu Poarta, dar și a interrelațiilor dintre clasele sociale cristalizate – boieri și țărani.

Structura impune și construcția unor conflicte diverse, puternice, exterioare și interioare (psihologice), care credibilizează fresca socială. Numeroase fapte, detalii vestimentare, amănunte

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.

gastronomice, de ceremonial, de existență cotidiană contribuie la conturarea atmosferei acelei epoci, descrise de Grigore Ureche în „certările" și „învățăturile" sale la adresa celor mari, în letopiseț. Cel mai bine conturat dintre conflicte este cel exterior, dintre domn și boieri, un conflict de natură politică, socială, specific epocii nestatornice a Evului Mediu românesc. Relațiile tensionate dintre boieri și voievod sunt complicate prin conflictul, indus de Lăpușneanul, dintre boieri și norod (capitolul al III-lea — „Capul lui Moțoc vrem").

Conflictul interior, cel care ar accentua dimensiunea morală a personajului, este mai puțin conturat. Eroul nu are tulburări de conștiință, doar în capitolul al IV-lea, „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu", este surprinsă zbaterea lui între dorința de răzbunare și neputința trupului cuprins de boală.

Compoziția nuvelei este clasică, armonioasă, realizată prin cele patru capitole anticipate de mottouri semnificative. Fiecare capitol se deschide cu un rezumat sau cu o prezentare, în care timpul diegetic (al evenimentelor) este mai mare decât timpul discursului: în capitolul I – *„Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vândut de boieri"*; în capitolul al II-lea – *„Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia și Lăpușneanul nu întâlnise nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezvălui urâtul caracter"*; în capitolul al III-lea – *„De cu seară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la mitropolie, unde era să fie și domnul, ca să asculte liturghia și apoi să vie să prânzească la curte"*. La începutul capitolului al IV-lea, se întâlnește atât rezumatul, cât și elipsa – *„Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinței ce dase doamnei Ruxandrei, nu mai tăiese niciun boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri"*. Rezumatul are rolul de a selecta secvențele majore din viața reală a domnitorului, aducând în atenția cititorului, prin concentrare temporală, numai pe acelea interesante și semnificative. Elipsa are la bază tot principiul selecției, numai că, de această dată, unele secvențe din viața reală a persoanei sunt eludate, lăsându-i cititorului libertatea de a completa interstițiile conform imaginației sale și a interesului său.

Mottourile care însoțesc fiecare dintre cele patru capitole pot fi considerate elemente de paratextualitate (cf. G. Genette – tipuri de discurs care înconjoară textul ficțional: numele și prenumele autorului, titlul, subtitlurile, titlurile capitolelor, prefețele și postfețele, editura, localitatea și anul apariției, notele din subsolul paginilor, ilustrațiile, prețul ș.a.) cu rol evident în orientarea lecturii cititorului, prin faptul că stabilește un tip de relație cu textul, „punerea în adâncime". Mottourile concentrează elementele semnificative din fiecare capitol al nuvelei, fiind un procedeu de oglindire a textului în el însuși, o autoreflectare.

Astfel, capitolul I are ca motto: *„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu..."*. Domnitorul Alexandru Lăpușneanul rostește aceste cuvinte în fața solilor lui Tomșa, indicând, prin exprimarea voinței de putere, și intriga acțiunii. Capitolul al II-lea are ca motto cuvintele unei jupânese văduve cu cinci copii: *„Ai să dai samă, doamnă!..."*. Prin aceste cuvinte amenințătoare se insinuează conflictul moral și religios. Femeia ilustrează mentalitatea omului medieval care crede că orice păcat, inclusiv cel al voievodului, „unsul lui Dumnezeu", va fi pedepsit de instanța supremă. Capitolul al III-lea are ca motto structura: *„Capul lui Moțoc vrem..."*. Cuvintele aparțin

mulțimii convocate în fața cetății de puținele slugi scăpate din măcelul organizat de Lăpușneanul. Mulțimii i se oferă un nume, al lui Moțoc, drept singurul vinovat de jefuirea puținelor bunuri ale norodului. Din punctul de vedere al construcției personajului, se constată complicarea relației dintre protagonist și planurile secundare ale textului. Capitolul al IV-lea are drept motto cuvintele: *„De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu"*, care indică un conflict interior și apropierea deznodământului, ca urmare a insistenței cu care personajul vrea să-și impună voința.

Titlul tematic (G. Genette, pornind de la diferența dintre temă și remă, considera că titlurile sunt de două feluri: tematice, când se referă la conținutul operei, și rematice, când se referă la gen, specie etc.) al nuvelei, tot un element paratextual, este specific scrierilor cu caracter istoric din secolul al XIX-lea, în care ficțiunea se îmbină armonios cu documentul reprezentat de cronică. Prin titlu, „Alexandru Lăpușneanul", accentul cade pe figura centrală a operei, personajul principal fiind și eponim.

Relațiile temporale și spațiale sunt clar delimitate. Timpul derulării evenimentelor este precizat, ceea ce conferă verosimilitate. Este timpul în care trăiesc personajele și în care se desfășoară acțiunea. El se organizează, în funcție de ordinea firească a evenimentelor, de la cauză la efect, și în funcție de cronologie. Timpul este istoric: 1564-1568. Există însă și un timp trecut neprecizat, aproape de legendă, sugerat de structuri precum: *„În Moldova, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărilor alese"* și *„Ea nu putea afla pricina zgomotului ce auzise, căci, după obiceiul vremii de atunci, femeile nu ieșeau din apartamentele lor..."*. Acțiunea din nuvelă este ulterioară istoriei reale, se petrece în Moldova, în cetatea Hotinului, la curtea domnească din Iași și la mitropolie.

Subiectul este armonios construit, fiecare dintre capitolele nuvelei dezvoltând câte un moment al subiectului. Capitolul I se deschide cu momentul când Alexandru Lăpușneanul se întoarce în țară pentru a lua tronul din mâinile lui Ștefan Tomșa, însoțit de șapte mii de spahii și de trei mii de soldați moldoveni și având promisiunea, în caz de nevoie, a unui ajutor tătăresc. Vremurile tulburi, caracterizate prin lupte sângeroase pentru putere, trădări ale boierilor și înțelegeri cu turcii pentru tron sunt descrise în incipitul care rezumă evenimentele care precedă revenirea lui Lăpușneanul.

La Tecuci primește o solie a boierilor, formată din vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță și spătarii Spancioc și Stroici. Aceștia îi cer să plece pentru că *„norodul nu te vrea, nici te iubește"*. Dorința de răzbunare și de putere se manifestă, concretizându-se în cuvinte memorabile: *„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu [...], și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră"*. Observăm modul interesant în care se construiesc expozițiunea și intriga subiectului, estompându-se granițele dintre ele, pentru accentuarea dramatismului. Se naște un conflict puternic între domn și boieri. Moțoc rămâne lângă domn, sperând că, prin intrigi, va reuși să supraviețuiască.

Capitolul al II-lea conține o serie de evenimente care se grupează în desfășurarea acțiunii. Ștefan Tomșa fuge în Valahia, lăsând liber drumul dușmanului său către tron. Imediat după sosire, Lăpușneanul arde cetățile Moldovei, cu excepția Hotinului, ca să fie sigur că boierii nu au unde să se refugieze și să comploteze. Confiscă averile boierilor și, la cea mai mică greșeală, îi omoară, atârnându-le capetele în poarta curții domnești. O armată numeroasă de mercenari îl păzește, în timp ce oastea moldovenească s-a micșorat. Acțiunea se construiește liniar, cronologic, prin înlănțuirea episoadelor și a secvențelor narative.

Tot în acest capitol apare o inserție de tip analepsă (secvență retrospectivă), în care se prezintă „istoria" doamnei Ruxanda, fată și nepoată de domn, cu un destin nefericit, marcat de băjenie, morți sângeroase, plânsul mamei, însemnarea iubitului și călugărirea lui cu sila: „*Ea văzuse murind pre părinții săi, privise pre un frate lepădându-și legea și pre celălalt ucis; și mai întâi hotărâtă de obștie a fi soția lui Jolde (pre care nici îl știa), acum fusese silită de aceeași obștie, care dipoza de inima ei făr-a o mai întreba, a da mâna lui Alexandru-vodă, pre care cinstindu-l și supuindu-i-se ca unui bărbat, ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cât de puțină simțire omenească*". Secvența aceasta susține antiteza romantică dintre domn și soția sa, explică teama, de natură moral-religioasă a eroinei, cu care primește cuvintele spuse de văduva unui boier, după ce îi arată capul soțului ei țintuit de poartă: „*Ai să dai samă, doamnă!...*" și conferă nuvelei valoare documentară. Ruxanda îi cere soțului să nu mai verse sânge, iar Lăpușneanul îi promite că va înceta cu omorurile și chiar îi va da un leac de frică.

Capitolul al III-lea pregătește punctul culminant după rigorile dramatice, figura de stil utilizată fiind climaxul (gradația ascendentă), pentru a surprinde evoluția conflictului politic dintre domnul autoritar și boierii trădători. Domnitorul, îmbrăcat „cu toată pompa domnească", se înfățișează boierilor la mitropolie, fiind sărbătoare, și, după un ceremonial de închinare pe la icoane, urcându-se în strană, îi invită la curte, spunându-le: „*Boieri dumneavoastră! De la venirea mea cu a doua domnie și până astăzi, am arătat asprime către mulți; m-am arătat cumplit, rău, vărsând sângele multora. Unul Dumnezeu știe de nu mi-a părut rău și de nu mă căiesc de aceasta; dar dumneavoastră știți că m-a silit numai dorința de a vedea contenind gâlcevirile și vânzările unora și altora, care țintеau la răsipa țării și la peirea mea. Astăzi sunt altfel trebile. Boierii și-au venit în cunoștință; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mântuitorul; «Bate-voi păstorul, și se vor împrăștia oile». Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: Să iubești pre aproapele tău ca însuți pre tine și să ne iertăm unii pre alții, pentru că suntem muritori, rugându-ne Domnului nostru Iisus Hristos – își făcu cruce – să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri*".

Cuceriți de cuvântarea meșteșugită, cei mai mulți dintre boieri, patruzeci și șapte, răspund invitației domnului, în ciuda unor avertismente date de Spancioc și de Stroici. La curte, se fac pregătiri mari de ospăț, cu bucate specifice epocii cosmopolite. În toiul ospățului, la un semn al lui Lăpușneanul, slujitorii și ostașii îi măcelăresc pe boieri. Scena este descrisă în detaliu, astfel încât se produce suspendarea totală a timpului diegetic. Se conturează un spațiu închis, al morții violente, oferind cititorului posibilitatea de a vedea cu ochii minții un loc ficțional: „*Închipuiască-și cineva într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se, unii cu furia deznădejdei, și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavând nicio grijă, surprinși mișălește pe din dos, fără arme, cădeau făr-a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gâtul ucigașilor și, nesocotind rănele ce priimeau, îi strângeau pân-îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața. Mulți lefecii periră, dar în sfârșit nu mai rămasă niciun boier viu. Patruzeci și șepte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta și trânta aceasta, masa se răsturnase; ulcioarele se spărseseră și vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei*". Impresia de real crește, iar universul fictiv devine credibil.

Omorârea celor patruzeci și șapte de boieri este o secvență în care timpul evenimentelor și timpul discursului sunt egale. Scena beneficiază de elementele specifice artei teatrale: recuzită,

actanți, joc scenic, fiind, prin aceasta, intens dramatică.

Odată cu boierii sunt omorâte și slugile lor, puținii care scapă dau de veste norodului despre ceea ce se întâmplă la curte. Oamenii se strâng în fața cetății, lovind poarta cu securile. Ei constituie personajul colectiv, care este construit pentru a îndeplini funcții estetice și morale și, în același timp, pentru a ilustra conflictul de natură socială.

Funcțiile personajului colectiv sunt **creșterea tensiunii dramatice** a momentului descris și rezolvarea, din perspectiva lui Lăpușneanul, a problemei reprezentate de Moțoc, boier trădător, devenit inutil pentru domn după omorârea dușmanilor săi și atingerea scopului propus. Ascultând strigătul mulțimii: „*Capul lui Moțoc vrem...*”, domnitorul decide să-l sacrifice: „*– Destul! strigă Lăpușneanul, nu te mai boci ca o muiere! fii român verde. Ce să te mai spoveduiești? Ce-i să spui duhovnicului? că ești un tâlhar și un vânzător? Asta o știe toată Moldova. Haide! luați-l de-l dați norodului și-i spuneți că acest fel plătește Alexandru-vodă celor ce pradă țara*”. După jertfirea lui Moțoc, pune slugile să spele sala de ospăț, să taie capetele celor uciși și să le așeze într-o piramidă, după rang. O cheamă pe doamna Ruxanda, căreia îi promisese un leac de frică, să vadă priveliștea.

Capitolul al IV-lea prezintă deznodământul, care are la bază adevărul cronicăresc: „*Mai apoi, dacă s-au trezit și s-au văzut călugăr, zic să fie zis că de să va scula, vă popi și el pre unii. Mai apoi episcopii și boierii înțelegându acestu cuvântu și mai cu denadinsul Roxanda, doamnă-sa, temându-să de un cuvântu ca acesta, carile era de a-l și crédere, știind câtă groază și moarte făcusă mai nainte în boierii săi, temându-să doamnă-sa să nu pață mai rău decâtu alții, l-au otrăvit și au murit*”[1].

La patru ani de la omorârea boierilor, domnul se îmbolnăvește de friguri și, potrivit propriei dorințe, este călugărit, căpătând numele Paisie. Într-un moment de luciditate, îi amenință pe călugării care stăteau în preajma lui și chiar pe soția și pe fiul lui cu moartea, ceea ce-i determină pe aceștia să-l otrăvească. În scena finală, a omorârii lui Alexandru Lăpușneanul, reapar dușmanii lui vechi, Spancioc și Stroici, care îi descleștează dinții pentru a sorbi toată otrava. Chinurile dinaintea morții sunt cumplite, echilibrând artistic și moral textul, conform principiului popular „după faptă și răsplată”: „*Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinții îi scrâșneau și ochii săi sângerați se holbaseră; o sudoare înghețată, tristă a morții prevestitoare, ieșea ca niște nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârșit, își dete duhul în mânile călăilor săi*”.

Finalul nuvelei se situează într-o relație de simetrie cu incipitul, după cum afirmă Dimitrie Popovici: „*Introducerea și încheierea nuvelei trădează spiritul analistului, al cronicarului. Acțiunea umană desfășurată în nuvelă descinde din istorie și conduce la istorie*”[2]. Prin urmare, primul și ultimul pasaj din nuvelă nu aparțin ficțiunii epice: „*Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum sa izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vândut de boieri. Intrase în Moldavia, întovărășit de șepte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strânsură. Însă pe lângă aceste, avea porunci împărătești cătră hanul tătarilor Nogai, ca să-i deie oricât ajutor de oaste va cere*”; „*Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lăsă*

[1] Grigore Ureche, Miron Costin, *Letopisețele Țării Moldovei*, Editura Ștefan, București, 2007.

[2] Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Albatros, București, 1969.

o pată de sânge în istoria Moldaviei. La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede și astăzi portretul lui și a familiei sale."

Perspectiva narativă a nuvelei este **omniscientă**, cu focalizare zero. Ea presupune cunoașterea de la distanță, neimplicarea naratorului în acțiune. Tudor Vianu consideră că *„ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în Alexandru Lăpușneanul este desăvârșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. [...] Faptele povestite, iar nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încât dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela Alexandru Lăpușneanul, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. [...] Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decât întâmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să explice, așadar, cum a apărut Alexandru Lăpușneanul trebuie să-și spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpâni afectele, despre care stă mărturie întreaga operă"*[1].

Naratorul știe mai multe decât personajele, este auctor, obiectiv, substitut al demiurgului, însă uneori își trădează subiectivitatea prin intervenții caracterizante, care dirijează cititorul spre o anume interpretare a personajului: *„Norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezvălui urâtul caracter."*; *„Sfârșind această deșănțată cuvântare..."*; *„Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri."* Discursul auctorial se personalizează, deconspirând astfel intențiile și, uneori, chiar sentimentele autorului, având și o funcție de interpretare.

Personajele nuvelei, **instanțe narative** cu rol important în ansamblul operei, sunt construite după modelul romantic al epocii pașoptiste. Ele se structurează prin consonanța dimensiunii social-exterioare cu aceea psihologică-interioară, concretizându-se în portrete literare individualizante, complexe și funcționale din punct de vedere estetic și moral.

Figura centrală a nuvelei este Alexandru Lăpușneanul, personaj care ia naștere prin îmbinarea unor tehnici clasice, romantice și realiste. În ipostaza de erou excepțional, acționând în împrejurări excepționale, care intră frecvent în raporturi antitetice cu alte personaje și chiar cu el însuși, personajul are trăsăturile clasice ale tiranului accentuate de romantism. Dimensiunea și relieful personajului, cu unele aspecte psihologice de factură realistă, trimit la tipul domnului tiran, dominat de voința de putere și de ura neîmpăcată față de boierii care l-au trădat în timpul primei sale domnii.

Caracteristicile principale ale protagonistului se subordonează intențiilor acestuia de a concentra puterea feudală în propriile mâini, de a acționa vindicativ față de boieri, potențiali aspiranți la tron, de a strânge averi pentru a plăti dările la Poartă. Este un bun strateg, un politician abil, care se folosește de vornicul Moțoc pentru a-și atinge scopul, stăpânește perfect arta disimulării (discursul de împăcare din biserică), este puternic și inflexibil față de slujitori și chiar față de propria soție: *„Muiere nesocotită! strigă Lăpușneanul sărind drept în picioare și mâna lui, prin deprindere, se răzăma pe junghiul din cingătoarea sa; dar îndată, stăpânindu-se, se plecă și, rădicând pre Ruxanda de jos..."*.

Alexandru Lăpușneanul cunoaște psihologia maselor, pe care le manipulează în scop

---

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973.

personal. Când Moţoc îi sugerează să pună tunurile pe oamenii adunaţi în faţa porţii, el rosteşte fraza memorabilă: *„Proşti, dar mulţi, răspunse Lăpuşneanul cu sânge rece; să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat?"*, care va duce la condamnarea vornicului.

Caracterul său sângeros este evidenţiat în mod special în scena omorârii celor patruzeci şi şapte de boieri. Faptele pline de cruzime puse la cale pentru anihilarea totală a boierilor sunt un mijloc de caracterizare indirectă. În scena omorului există însă şi notaţii ale naratorului care îl caracterizează direct pe erou: *„El râdea; iar Moţoc, silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind. Şi cu adevărat era groază a privi această scenă sângeroasă"*.

În ciuda unor dominante caracteriale, personajul este construit antitetic. Astfel, aflăm că în timpul primei domnii, Lăpuşneanul a fost un domn drept şi nu a făcut vărsare de sânge, aspect menţionat de narator la începutul capitolului al II-lea, ulterior, el a evoluat spre tiranie şi despotism. Antiteza domină şi relaţia lui cu doamna Ruxanda, personaj feminin secundar, angelic. Domniţa are condiţia specifică a unei femei din epoca respectivă, trăind izolată la curtea feudală: *„Ea nu putea afla pricina zgomotului ce auzise, căci, după obiceiul vremii de atunci, femeile nu ieşeau din apartamentul lor şi slujnicele nu puteau risca în mijlocul unei oştimi ce nu cunoştea ce este disciplină"*. Portretul domniţei este realizat în tuşe albe, fiind constrâns de clişeul romantic al femeii înger. Ca personaj, Ruxanda este neverosimilă tocmai prin rolul „prea" pozitiv asumat.

Portretul ei se conturează întâi printr-o succintă incursiune în biografie, apoi prin sublinierea trăsăturilor importante: blândeţea, credinţa, slăbiciunea caracterială, dar şi nobleţea chipului şi frumuseţea fizică: *„Peste zobonul de stofă aurită, purta un benişel de felendreş albastru blănit cu samur, a căruia mânice atârnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se închia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe; iar pe grumazii ei atârna o salbă de multe şiruri de margaritar. Şlicul de samur, pus cam într-o parte, era împodobit cu un surguci alb şi sprijinit cu o floare mare de smaragde. Părul ei, după moda de atuncea, se împărţea despletit pe umerii şi spatele sale. Figura ei avea acea frumuseţă care făcea odinioară vestite pre femeile României şi care se găseşte rar acum, degenerând cu amestecul naţiilor străine"*.

Vornicul Moţoc este un personaj secundar, construit viguros şi credibil. Oponent al lui Lăpuşneanul, la început ipocrit şi laş, Moţoc trece din istoria reală în permanenţa artistică, prin portretul său de boier trădător, adaptat realităţilor vremii „mişcătoare", victimă a propriei dorinţe de putere şi de supravieţuire: *„Moţoc îi sărută mâna, asemenea cânelui care, în loc să muşce, linge mâna care-l bate. El era mulţămit de făgăduinţa ce câştigase; ştia că Alexandru-vodă a să aibă nevoie de un intrigant precum el"*. Moartea personajului este previzibilă în economia faptelor descrise în nuvelă. Când nu a mai avut nevoie de el, călăul, Alexandru Lăpuşneanul, l-a dat pradă mulţimii nemulţumite de jefuitori. Episodul omorârii lui Moţoc are note fantastice: *„Ticălosul boier căzu în braţele idrei acestei cu multe capete, care întru o clipală îl făcu bucăţi"*.

În opoziţie cu Moţoc sunt spătarii Spancioc şi Stroici, boieri patrioţi, viteji şi justiţiari, caracterizaţi direct de Lăpuşneanul însuşi: *„Spancioc este încă tânăr, în inima lui este iubire de moşie; Îmi place a privi sumeţia lui, pre care nu se sileşte a o tăinui. Stroici este un copil, care nu cunoaşte încă pre oameni, nu ştie ce este îmbunarea şi minciuna; lui i se par că toate paserile ce zboară se mănâncă"*. Rolul lor este evidenţiat în finalul nuvelei, când o „ajută" pe domniţă să-şi omoare soţul, rostind o replică în spiritul moralei populare: *„Ba, se cade spre osânda ta să ne priveşti; învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî"*.

Personajul colectiv, reprezentat în nuvelă printr-o bogată serie sinonimică: „norod", „gloată",

„slugi”, „oameni boierești”, apare pentru prima dată în literatura română. Costache Negruzzi se dovedește un observator realist al reacțiilor mulțimii furioase. Personajul colectiv apare ca o mulțime nediferențiată, ușor de manipulat, derutată. Mișcările norodului sunt surprinse atent și gradual.

După Nicolae Manolescu, sunt cel puțin patru motive pentru care această nuvelă poate fi încadrată în curentul romantic:

- Are caracter documentar, ca întreaga proză romantică de tip Biedermeier din perioada pașoptistă;
- Se pot observa unele intervenții auctoriale, comentarii subiective la adresa personajelor, dar, mai ales, pasaje care țin de scopul romanticilor de a instrui cititorii în privința obiceiurilor vremii, a vestimentației, a mâncărurilor, adică de a reda culoarea vremii;
- Simplitatea morală a personajelor, numită de Manolescu „liniaritate psihologică”[1], se constată prin faptul că fiecare personaj are o dominantă caracterologică care-i limitează evoluția, încât: „Portretul indică fixație și primitivitate, nu un suflet complicat, contradictoriu”[2].
- Din punct de vedere narativ, nuvela este și ea liniară: „În curgerea vertiginoasă și dreaptă a subiectului, personajele comit gesturi și rostesc cuvinte menite a fi memorate. Este o particularitate a prozei romantice, care încă denotă artificialitate”[3].

Viziunea artistică a lui Costache Negruzzi, modul de a reprezenta istoria, este aceea: *„[...] a istoricului dublat de scrutătorul sufletului omenesc”*[4]. Bazându-se pe documentul istoric, Costache Negruzzi a preluat scene, fapte, personaje, replici deja existente în cronici, pe care le-a analizat și le-a comentat, trecându-le prin filtrul sensibilității sale. A redus rolul descrierii și al narațiunii, ca să utilizeze dialogul ca formă de reprezentare a lumii, cu minimă intervenție a naratorului.

Dacă Grigore Ureche scria pentru a lăsa urmașilor „învățătura”, fără a fi încercat de mari emoții și exaltări, Costache Negruzzi e un veritabil artist: *„Echilibrul între convenția romantică și realitatea individului, aceasta e minunea creației lui Negruzzi”*[5].



1 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, București, 2008.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*
4 Dimitrie Popovici, *op. cit.*
5 George Călinescu, *op. cit.*





REPERE CRITICE

- Gheorghe Crăciun (coord.), ***Istoria literaturii române pentru elevi și profesori***, Editura Cartier, Chișinău, 2004: „Nuvela este remarcabilă și datorită îmbinării deosebite a elementelor de sorginte diferită: echilibrul clasic, susținut chiar de «regula celor trei unități», realista atmosferă de epocă, sau surprinderea modului haotic de a reacționa al maselor, în sfârșit, dar nu în ultimul rând, excepționalitatea romantică a eroului. La nivelul scriiturii observăm sobrietatea auctorială, atenția acordată amănuntului semnificativ, apetența pentru «expresiile memorabile».”
- ***Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900***, Editura Academiei, București, 1979: „Alexandru Lăpușneanul rămâne un model încă neegalat al nuvelei istorice românești. Într-o narațiune concentrată, densă, învăluită de o atmosferă arhaică, scriitorul evocă figura cumplită, stranie a domnitorului. Alexandru Lăpușneanul este un personaj complex, crud și sângeros ca și veacul în care trăiește, răzbunător și perfid, sadic, chiar monstruos în «dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești».”
- Liviu Papadima, ***Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă***, Editura Polirom, Iași, 1999: „«Obiectivitatea» nuvelei pare a decurge din faptul că prozatorul operează cu o triplă perspectivă: istoriografică, cea mai distantă, morală, intermediară prin caracterul ei de generalitate și estetică, cea mai apropiată de cititor. Rezultatul e o formulă de compromis bine dozat. [...] Înrămarea și focalizarea, apropierea sau îndepărtarea imaginii de cititor se prevalează deopotrivă de alternanța dintre relatare, prezentare și descriere, sau de succesiunea timpurilor verbale. Fiecare secvență începe printr-o expunere rezumativă pe parcursul căreia se face trecerea de la dominația mai mult ca perfectului, ca «grund» istoriografic, la perfectul simplu narativ, uneori, ca în capitolul al patrulea, cu mai îndelungă insistență pe imperfectul iterativ sau durativ. Dilatarea sau contragerea acestor pasaje reglează ritmul urmăririi acțiunii.”



Nuvela realist-psihologică

I. DISOCIERI TEORETICE

- Termenul „*realism*" provine din lat. *realis - realitate*; fr. - *realisme*.
- *Cf.* **Dicționarului explicativ al limbii române**, 1998, cuvântul „*realism*" se definește astfel: „mișcare, curent, atitudine în creația sau teoria literară și artistică având ca principiu de bază reflectarea realității în datele ei esențiale, obiective, caracteristice. Nume generic pentru concepțiile filosofice care recunosc existența independentă a obiectului de subiect, precum și posibilitatea de a cunoaște obiectul. Atitudine a omului care are simțul realității; spirit practic".
- Realismul denumește curentul artistic apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea, având prelungiri și în secolul al XX-lea, ca reacție la romantism. Realismul se bazează pe reflectarea obiectivă, veridică a realității, respingând idealizarea acesteia și promovând *mimesisul* ca principiu estetic.
- Mimesis - principiu estetic, de origine platoniciană și aristoteliană, potrivit căruia arta este o rezultantă a imitării realității. (< gr. *mimesis*, imitație)

II. CARACTERISTICILE NUVELEI REALISTE ȘI PSIHOLOGICE:

- concentrare epică și ordonare a materialului epic;
- mai scurtă decât romanul, presupune o lectură neîntreruptă;
- acțiunea este centrul nuvelei (romanul privilegiază personajul);
- esențializare - un singur fir narativ, mai puține personaje și locuri decât romanul;
- psihologia protagoniștilor nuvelei este constantă (cea a eroului de roman evoluează)- după Gilles Philippe, ***Romanul. De la teorii la analize***, Institutul European, Iași, 2002;
- personaje dilematice, conflicte puternice și ireconciliabile;
- importanța personajului central și a relației acestuia cu planurile secunde ale nuvelei;
- compoziție laborios realizată, cu planuri epice simetrice, paralele, alternante sau simultane;
- discurs narativ încărcat de sugestii;
- capacitatea de a estompa linia dintre real și ireal;
- polarizarea acțiunii și a personajelor spre un punct nodal;
- este construită în perspectiva unui final șocant;
- dezvoltarea categoriei narative a atmosferei (stare de spirit; mediu, cadru, ambianță) - după Ion Vlad, ***Aventura formelor***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.



Moara cu noroc

de Ioan Slavici

Modelul existențial propus de Ioan Slavici în nuvela *Moara cu noroc*, publicată în 1880 (în 1881 este inclusă în volumul *Novele din popor*), este acela al **realismului clasic, social și psihologic**. Viziunea **clasică** se concretizează în intenția moralizatoare a autorului care își construiește personajele și le creionează destinele pentru a ilustra o teză enunțată chiar la începutul nuvelei, prin intervenția bătrânei, dar și la nivelul construcției simetrice a operei, prin numărul de capitole și prin ordonarea materialului epic într-un subiect cu cinci momente și, nu în ultimul rând, prin conexiunile fine dintre *„tragedia clasică și folclorul românesc"*[1], adică raportarea eroilor la conceptul de fatalitate și/sau destin.

Coordonatele **realiste, sociale și psihologice** ale nuvelei sunt dominante și se referă la tema abordată, aceea a relației obsesive, dezumanizante a omului cu banul, la tipologii de personaje credibile și verosimile, la tehnica de construcție a personajelor prin detalierea trăsăturilor fizice, a interrelațiilor umane, dar și prin sondarea psihicului pentru a afla resorturile intime ale ființei, la crearea atmosferei specifice epocii prin descrierea mediului, a peisajului, a instituțiilor existente, a mentalității, a obiceiurilor și a tradițiilor. Metodele folosite în cunoașterea psihicului omenesc sunt **introspecția și analiza psihologică**, redate în discurs prin stilul indirect, stilul direct (dialog) și stilul indirect liber, iar ca mod de expunere prin utilizarea monologului adresat și a monologului interior. De asemenea, de realism se leagă stilul sobru și concis al operei (anticalofilismul modernist), tehnica detaliului semnificativ, ca la Balzac, în realizarea portretului personajului antagonist, Lică Sămădăul, și tehnica de construcție a personajului *rotund* (E. M. Forster), personaj care evoluează de-a lungul acțiunii.

Contextul istoric și cultural în care apare *Moara cu noroc* este cel al epocii marilor clasici, când se manifestă criticismul junimist, mișcare de sinteză și de aplicare ferventă a spiritului critic, de inaugurare a unei direcții noi în cultura română pe principii valorice ferme. La această orientare aderă și Slavici, care a devenit membru al societății *Junimea* la începutul anilor 1870.

TEMA care încadrează nuvela în realismul psihologic este dezumanizarea ca o consecință a patimii devoratoare de îmbogățire, pe fundalul unei societăți în schimbare economică și morală.

PERSPECTIVA NARATIVĂ este aceea a omniscienței auctoriale. Această perspectivă facilitează viziunea moralizatoare. Naratorul se situează în afara evenimentelor, se raportează obiectiv la evenimente și la personaje și își construiește discursul la persoana a III-a, ca în proza tradițională. Poziția sa privilegiată în raport cu aceea a personajelor este subminată doar de vocea bătrânei, personaj alter-ego, cu apariții simetrice în operă, prin care autorul își transmite concepția moralizatoare care corespunde cu punctul de vedere al colectivității rurale.

TITLUL nuvelei *Moara cu noroc*, ca element paratextual, dirijează cititorul spre un sens simbolic, profund, explicitat oarecum și în capitolul al II-lea: *„Și fiindcă aici se opresc toți drumeții, încetul cu încetul s-a făcut bătătură înaintea morii, și oarecum pe nesimțite **moara a încetat a mai măcina** [...] iară moara a rămas părăsită, cu lopețile rupte și cu acoperământul ciuruit de vremurile ce trecuseră peste dânsul"*. Fragmentul conține o sugestie a morii care macină destine, conturând,

---

[1] Gheorghe Crăciun (coord.), *Istoria Literaturii Române pentru elevi și profesori*, Editura Cartier, Chișinău, 2004.

în mod ironic, un text împotriva titlului: *„Simbolul timpului care mistuie, macină lumea, moara este un loc vitalizator, situat în miezul universului care se transformă continuu"*[1].

În același timp, cuvântul *noroc*, prezent în titlu, are legătură cu vechea concepție populară românească a condiției umane în univers, cu ideea de soartă/destin.

ACȚIUNEA nuvelei se desfășoară liniar, urmărind cronologic evenimentele care au condus la moartea eroilor. Nu este dinamică, fiind mai mereu întreruptă de analiza și descrierea trăirilor interioare ale personajului principal. **Timpul diegetic**, în care se petrec evenimentele din operă și la care se raportează personajele fictive, este încadrat între două repere religioase: de la Sfântul Gheorghe (*„Abia trecuseră dar câteva luni după Sf. Gheorghe și drumeții mai umblați nu mai ziceau că o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiță, și toată lumea știa cine e Ghiță și unde e Ghiță, iar acolo, în vale, între pripor și locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cârciuma lui Ghiță"*) și până la Paște (*„Sosind duminică, în ziua de Paști, pe la prânzul cel mic, dimpreună cu Răuț și cu Păun, un alt tovarăș al lor, toți trei călări, la Moara cu noroc, Lică se simți cam scos din sărite când nu-l găsi pe Ghiță singur, precum fusese vorba"*) fără să fie, însă, precizat anul. **Contextul istoric** din care s-a inspirat autorul este sfârșitul secolului al XIX-lea, fapt dedus din urmărirea nivelului dezvoltării limbii române, prin utilizarea frecventă a unor termeni care denumesc realități sociale și economice precum: *calfă, arendă, birt, judecător, trăsură* ș.a., prin mentalitatea în acord cu prefacerile epocii a protagonistului, dar în dezacord cu tradiția: *„Vorbă scurtă, răspunse Ghiță, să rămânem aici, să cârpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică, și să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei"*.

Un gând al lui Ghiță, *„Încetul cu încetul, Ghiță își puse tare și tot mai tare de gând că mai stă pân' la primăvară la Moara cu noroc, apoi își adună toată averea, își ia nevasta și copiii și se duce departe, unde nu-l cunoaște nimeni, în fundul Banatului, ori chiar în Țară"*, în care apare cuvântul Țară, clarifică și mai mult problema timpului: Țară înseamnă Principatele Române între Unirea din 1859 și marea Unire din 1918.

SUBIECTUL este articulat clasic, pe cele cinci momente: expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul.

EXPOZIȚIUNEA se conturează în primul și al II-lea capitol. Ghiță, un cizmar sărac, are o familie de întreținut: soție, doi copii și soacra. El trăiește la țară, într-un mediu marcat de modestia mijloacelor materiale, cu oameni sărmani, și speră să-și facă o situație mai bună, care să-i permită schimbarea condiției sociale, prin arendarea cârciumii *Moara cu noroc* de Sfântul Gheorghe. În ciuda unor avertismente date de soacra sa, voce auctorială și personaj alter-ego, Ghiță ia hotărârea să plece.

În capitolul al II-lea se menționează faptul că *Moara cu noroc* are o plasare geografică semnificativă. Coordonatelor spațiale clare: forme de relief (lunca, dealuri, munte, vale, câmpia nesfârșită), toponime care formează o hartă a evenimentelor (Ineu, Salonta, Șicula, Fundureni, Arad, muntele Bihorului), li se asociază sugestiile simbolice, prin utilizarea opoziției locuri bune/locuri rele. Cititorul descoperă un **cronotop** simbolic, conturat la limita dintre real și imaginar, care ajută la inserarea istoriei oamenilor în istoria locurilor: *„De la Ineu drumul de țară*

---

[1] Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

o ia printre păduri și peste țarini lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, și după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele.

Aici în vale e Moara cu noroc. Ori din ce parte ar veni, drumețul se bucură când o zărește din culmea dealului pleșuv, căci, venind despre locurile rele, ea îl vestește că a scăpat norocos, iară mergând spre ele, la moară poate să găsească ori să aștepte alți drumeți, ca să nu plece singuri mai departe".

INCIPITUL conține un avertisment sub forma unei cugetări sau judecăți cu privire la viață: *„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit".* Vocea care transmite părerea este a personajului alter-ego (purtătorul de cuvânt al autorului), soacra lui Ghiță.

FINALUL ÎNCHIS aparține tot bătrânei, prin a cărei voce se comunică intenția moralizatoare a autorului: *„Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat!...".* El sugerează ideea că omul stă sub semnul destinului implacabil, al fatalității, că o forță supranaturală decide dinainte, prin precepte clare și prin dogme, ce i se va întâmpla omului. Ideea că omul va fi pedepsit dacă încalcă aceste norme este strălucit ilustrată prin destinele tragice ale personajelor, care sunt sancționate astfel.

Incipitul și finalul sunt simetrice în discurs. Asociate cu imaginea focului purificator din epilogul nuvelei, cele două elemente ar putea induce ideea că totul este pregătit pentru un nou început, cu alți actori: *„Apoi ea luă copiii și plecă mai departe"*.

INTRIGA se profilează în capitolul al III-lea și este reprezentată de apariția personajului Lică Sămădăul la han. Ca element constituent al subiectului operei epice, intriga este construită treptat, în manieră dramatică, crescând așteptările și trăirile celorlalte personaje. Întâi sosesc oamenii sămădăului și întreabă de el: *„Ei întrebară dacă n-a fost sămădăul pe acolo".* Porcarii mănâncă și beau fără să plătească, trezind suspiciunea bătrânei, dar Ghiță susține că s-au înțeles să plătească Lică. Apoi se arată însuși șeful porcarilor: *„Peste puțin sosi și sămădăul, vestitul Lică Sămădăul, la Moara cu noroc"*.

Definirea momentului ca intrigă se potențează, apoi, printr-o replică amplă a personajului Lică, prin care acesta se **autocaracterizează**, impunându-se în fața lui Ghiță: *„Atunci mă știi de nume. Eu sunt Lică, sămădăul... Multe se zic despre mine, și dintre multe, multe vor fi adevărate și multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiază mare pe drumul de țară și nimeni nu mă oprește în cale, că mă duc în oraș și stau de vorbă cu domnii. Voi fi făcut ce voi fi făcut, nu-i vorbă, dar am făcut așa, că orișicine poate să creadă ce-i place, însă nimeni nu știe nimic. De aceea am să dau seama despre douăzeci și trei de turme de porci. M-ai înțeles? Nu doară c-aș putea plăti tot ce se poate pierde într-un an, ci pentru că de la mine nimeni nu cutează să fure, ba să-l ferească Dumnezeu pe acela pe care aș crede că-l pot bănui. M-ai înțeles?! **Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!?*** (subl. ns.)".

Momentul subliniat este și cel al nașterii unor **conflicte puternice: interior** – între natura morală a lui Ghiță și dorința de a căpăta bani pentru profilarea unui statut social mai bun, și **exterior** – între Ghiță și Lică, între Ghiță și soția sa, Ana, de care se îndepărtează când conștientizează că relația cu Lică poate să-i facă mult rău, dar și între Ghiță și societatea bazată pe legi morale nescrise, tradiționale, din care făceau parte oameni precum soacra lui.

CONFLICTUL INTERIOR, amplu, reprezentativ pentru nuvela de tip psihologic, se construiește treptat, de-a lungul întregii opere, în plan discursiv fiind reprezentat fie prin **stilul indirect**, vocea naratorului auctorial: *„Ghiță rămase cuprins de gândurile omului păgubaș. El era om cu minte și înțelegea cele ce se petrec"*, fie prin **stilul indirect liber**, vocea personajului principal făcându-se auzită într-un monolog interior: *„Și iar îi venea să-și zică: Ce-mi pasă!? Eu nu dau nimic; sunt gata să țin piept cu el. Și dacă pier, atâta pagubă!"*.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII se realizează în capitolele IV-XV, în care se urmărește procesul sufletesc al dezumanizării protagonistului, pe fondul crescând al dorinței de îmbogățire. Eroul participă la acțiuni și întâmplări care-l fac complice al maleficului Lică și îl obligă să-și ascundă gândurile față de soție și de soacră, de care, ulterior, se va înstrăina prin lipsa de comunicare: *„Și dacă ar fi știut Ana ce gândea și ce simțea el, când stătea așa singur și posomorât, ea s-ar fi dus la el și l-ar fi mângâiat, dar el tăcea, și așa ea nu îndrăznea să-l supere, ci se întreba mereu ce o fi având soțul ei"*, *„Mi-e greu să-i vorbesc maichii, pentru că ea ne-a zis să nu venim aici; mi-e rușine; iară tu ești bună, Ano, și blândă, dar ești ușoară la minte și nu înțelegi nimic: sunt cu tine ca fără de tine; în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, mă lași să mă mistuiesc cu ele, și când nu mai știu ce să fac, tu te uiți la mine cu milă, și atâta tot"*.

După sosirea lui Lică la han, Ghiță se duce la Arad și-și tocmește o altă slugă, pe Marți, *„un ungur înalt ca un brad"*, apoi cumpără de la Fundureni doi câini, pe care îi învață să atace. Între timp, porcarii lui Lică trec pe la cârciumă, promițând că toată consumația lor va fi plătită de Sămădău. Când sosește și Lică și nu achită, Ghiță este nemulțumit de situație, dar nu are ce să facă, deoarece se confruntă cu un dușman prea puternic: *„Ghiță rămase cuprins de gândurile omului păgubaș. El era om cu minte și înțelegea cele ce se petrec. Aci, la Moara cu noroc, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaș și afară de stăpânire mai era și dânsul care stăpânea drumurile, și în zadar te înțelegi cu arândașul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poți sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci și om al lui Lică"*.

Pe de altă parte, el are o motivație serioasă pentru a rămâne la han, să câștige bani pentru cizmăria lui, de aceea acceptă jocul sămădăului: *„Iar Ghiță voia cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc, pentru că-i mergea bine. Trei ani, numai trei ani să pot sta aici, își zicea el, să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe și să le dau altora de cârpit"*. Proiectul lui Ghiță pare nevinovat, dar dragostea pentru bani adâncește lupta interioară, măcinând eroul între gânduri și trăiri complexe: *„Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!» Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie. Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea"*.

Duminică, după plecarea bătrânei la biserică, Ghiță, mai relaxat, discută cu Ana, dezvăluindu-și fără să vrea temerile și neliniștile. Apare Lică însoțit de doi dintre oamenii lui și-i dă, înșirate pe o sârmă, semnele pe care le pune el porcilor. Îi dă de înțeles lui Ghiță că va trebui să urmărească turmele care trec pe acolo după semn. Înainte să plece, Lică îi cere cheile de la sertarul cu bani și ia de acolo o sumă, ca să nu facă *„rând de alt om la Moara cu noroc"*.

SCENA înfruntării dintre Ghiță și Lică are un caracter dramatic, coerența și succesiunea acțiunii sunt realizate prin dialog. Replicile personajelor se intercondiționează și informează cititorii asupra caracteristicilor antagonice ale personajelor implicate în conflict. Lică este aspru, viclean și vrea să se impună ca unic stăpân al locurilor, iar Ghiță este dârz și motivat, superior

CONFLICTUL INTERIOR, amplu, reprezentativ pentru nuvela de tip psihologic, se construiește treptat, de-a lungul întregii opere, în plan discursiv fiind reprezentat fie prin **stilul indirect**, vocea naratorului auctorial: *„Ghiță rămase cuprins de gândurile omului păgubaș. El era om cu minte și înțelegea cele ce se petrec"*, fie prin **stilul indirect liber**, vocea personajului principal făcându-se auzită într-un monolog interior: *„Și iar îi venea să-și zică: Ce-mi pasă!? Eu nu dau nimic; sunt gata să țin piept cu el. Și dacă pier, atâta pagubă!"*.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII se realizează în capitolele IV-XV, în care se urmărește procesul sufletesc al dezumanizării protagonistului, pe fondul crescând al dorinței de îmbogățire. Eroul participă la acțiuni și întâmplări care-l fac complice al maleficului Lică și îl obligă să-și ascundă gândurile față de soție și de soacră, de care, ulterior, se va înstrăina prin lipsa de comunicare: *„Și dacă ar fi știut Ana ce gândea și ce simțea el, când stătea așa singur și posomorât, ea s-ar fi dus la el și l-ar fi mângâiat, dar el tăcea, și așa ea nu îndrăznea să-l supere, ci se întreba mereu ce o fi având soțul ei"*, *„Mi-e greu să-i vorbesc maichii, pentru că ea ne-a zis să nu venim aici; mi-e rușine; iară tu ești bună, Ano, și blândă, dar ești ușoară la minte și nu înțelegi nimic: sunt cu tine ca fără de tine; în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, mă lași să mă mistuiesc cu ele, și când nu mai știu ce să fac, tu te uiți la mine cu milă, și atâta tot"*.

După sosirea lui Lică la han, Ghiță se duce la Arad și-și tocmește o altă slugă, pe Marți, *„un ungur înalt ca un brad"*, apoi cumpără de la Fundureni doi câini, pe care îi învață să atace. Între timp, porcarii lui Lică trec pe la cârciumă, promițând că toată consumația lor va fi plătită de Sămădău. Când sosește și Lică și nu achită, Ghiță este nemulțumit de situație, dar nu are ce să facă, deoarece se confruntă cu un dușman prea puternic: *„Ghiță rămase cuprins de gândurile omului păgubaș. El era om cu minte și înțelegea cele ce se petrec. Aci, la Moara cu noroc, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaș și afară de stăpânire mai era și dânsul care stăpânea drumurile, și în zadar te înțelegi cu arândașul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poți sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci și om al lui Lică"*.

Pe de altă parte, el are o motivație serioasă pentru a rămâne la han, să câștige bani pentru cizmăria lui, de aceea acceptă jocul sămădăului: *„Iar Ghiță voia cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc, pentru că-i mergea bine. Trei ani, numai trei ani să pot sta aici, își zicea el, să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe și să le dau altora de cârpit"*. Proiectul lui Ghiță pare nevinovat, dar dragostea pentru bani adâncește lupta interioară, măcinând eroul între gânduri și trăiri complexe: *„Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!» Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie. Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea"*.

Duminică, după plecarea bătrânei la biserică, Ghiță, mai relaxat, discută cu Ana, dezvăluindu-și fără să vrea temerile și neliniștile. Apare Lică însoțit de doi dintre oamenii lui și-i dă, înșirate pe o sârmă, semnele pe care le pune el porcilor. Îi dă de înțeles lui Ghiță că va trebui să urmărească turmele care trec pe acolo după semn. Înainte să plece, Lică îi cere cheile de la sertarul cu bani și ia de acolo o sumă, ca să nu facă *„rând de alt om la Moara cu noroc"*.

SCENA înfruntării dintre Ghiță și Lică are un caracter dramatic, coerența și succesiunea acțiunii sunt realizate prin dialog. Replicile personajelor se intercondiționează și informează cititorii asupra caracteristicilor antagonice ale personajelor implicate în conflict. Lică este aspru, viclean și vrea să se impună ca unic stăpân al locurilor, iar Ghiță este dârz și motivat, superior

fizic lui Lică. Sub ochii cititorului, personajele se dezvăluie ca modele verosimile și credibile ale lumii reale. O replică a lui Ghiță pare să stabilească natura relațiilor viitoare dintre cei doi, de parteneriat în afaceri, nu de subordonare: *„Nu umbla cu vrăjmășie, răspunse Ghiță apropiindu-se de dânsul, ci te gândește că, dacă nu m-ai prins astăzi, n-ai să mă prinzi cât vei trăi pe fața pământului. Lică, tu trebuie să înțelegi că oamenii ca mine sunt slugi primejdioase, dar prieteni neprețuiți".*

După acest moment de clarificare, Lică începe să vină mai des pe la Moara cu noroc, mai ales duminica. Ana nu privește cu ochi buni prietenia soțului ei cu Lică, pe care îl consideră *„om rău și primejdios"*, iar cum Ghiță nu-i spune nimic despre afacerile lui, crede că acesta n-o mai iubește.

Ghiță primește drept răsplată șase porci, dintre care patru nu au semnele știute. Imediat după aceea, Lică se întoarce însoțit de Buză-Ruptă, cu Săilă Boarul și cu Răuț și-l întreabă pe Ghiță, destul de tare încât să-l audă drumeții poposiți la han, dacă a trecut arendașul pe acolo, că avea să-i spună ceva. Momentul ilustrează viclenia lui Lică, felul în care crea complicități. Apoi petrec și Lică înnoptează la han. Peste noapte, deși vremea e rea și plouă, Ghiță îl vede pe Lică plecând și întorcându-se de la Fundureni, spre ziuă. După plecarea lui Lică, Ghiță ar fi vrut să se ducă la jandarmul Pintea, singurul în care avea încredere, pentru că este frământat de gânduri negre. Presimțirile eroului ilustrează procesul adânc de conștiință prin care trece: *„De ce? De toate! Tu auzi cum latră câinii; au dat de vreo urmă, de vreun gândac, de vreun vierme și latră, fiindcă n-au altă treabă: mie însă mi se răcește măduva în oase când îi aud lătrând. E grozavă viața asta, Ano, e grozavă; stai aici în pustietate, și te sperii de nimic, și-ți mistuiești viața cu năluciri deșerte".*

Când află de la jandarmul Pintea că arendașul a fost tâlhărit și a fost lăsat aproape fără suflare, Ghiță susține cu tărie că Lică a dormit la han. Pintea îi cere să meargă cu Laie la Ineu, pentru declarații.

Între timp, la han sosește o trăsură boierească, în care se aflau o doamnă în negru și un copil, însoțiți de un fecior și un vizitiu. De la aceștia, Ana și mama ei află că doamna e văduvă, soțul ei s-a împușcat, iar ea vine des la Ineu, de unde se întoarce cu mulți bani de la Sămădău. În ciuda vremii rele, doamna se hotărăște să plece și-i plătește Anei cu o bancnotă ruptă. Când Ana o roagă să-i dea altă hârtie, doamna scoate o cutie cu bani noi și achită cu o bancnotă dintre acelea.

Până la Ineu, Ghiță s-a gândit la evenimentele petrecute în cursul nopții și a înțeles că Lică și oamenii lui l-au călcat pe arendaș și că el însuși poate fi bănuit de complicitate. În cursul anchetei, comisarul află că Ghiță ține pe o sârmă semnele turmelor lui Lică, ceea ce face ca suspiciunea să crească și nu este lăsat să plece decât *„ca om cu chezășie"*. Pintea merge cu el și-l sfătuiește s-o angajeze pe Uța ca servitoare, ea fiind de fapt om al jandarmului.

Pe drum, găsesc trăsura boierească fără cal și, alături, copilul mort. Mai departe, Pintea află și trupul țeapăn al femeii ce poposise la han. Oamenii legii descoperă o parte din argintăria arendașului ascunsă la Buză-Ruptă. Biciul și cuțitul găsite la locul crimei îi aparțin lui Lică, dar el susține că le-a uitat la Moara cu noroc.

Unele dintre **instituțiile statului** sunt descrise în nuvelă și se prezintă totodată **tipologia jandarmului**: *„Jandarmii de la Ineu se țineau cu toate acestea mereu pe drumuri și abia trecea zi dată de la Dumnezeu fără ca ei să dea pe la cârciuma lui Ghiță.*

Ghiță se bucura când veneau jandarmii și își dădea toată silința să se pună bine cu dânșii: le dădea mâncare și băutură, fără ca să primească bani când ei voiau să plătească, îi ținea de vorbă și umbla mereu în voile lor. Era însă între dânșii unul, Pintea caprarul, un om scurt și îndesat, cu ochii mari, cu umerii obrajilor ieșiți și cu fălcile late, cu mustața tunsă și cu o tăietură în frunte, dar mai presus de toate om așezat și tăcut la fire, cu care Ghiță se făcuse prieten bun. Ce-i drept, el nu vorbise încă între patru ochi cu Pintea; dar așa sunt oamenii: e câte unul pentru care simți din clipa ce l-ai văzut tragere de inimă, fără ca să-ți dai seama pentru ce. Așa era și Pintea".

Judecarea acestor întâmplări tragice se desfășoară după Sfântul Dumitru, la Oradea Mare, unde vine și Ana. Ghiță este sufocat de rușine și de regrete, iar rezultatul procesului: *„Lică se află nevinovat; Ghiță, ale cărui purtări dăduseră loc la bănuieli, scăpă în lipsă de destule dovezi, iar Buză-Ruptă și Săilă Boarul fură osândiți pe viață"*, în loc să-l bucure, îl tulbură și mai mult pe Ghiță. Rușinea de a trece printr-un proces și mila față de soția sa i se păreau o suferință morală grea. Se decide să mai stea la Moara cu noroc până în primăvară, apoi să plece undeva departe, unde nu-l știe nimeni, ca să scape de povara vinovăției.

Lică revine la Moara cu noroc, îi dă înapoi lui Ghiță banii luați, oferindu-i bancnote însemnate, furate de la arendaș și de la femeia omorâtă, și-i propune să *„spele"* banii la cârciumă și să ia și el jumătate din sumă. Caracterul demonic al porcarului iese și mai bine în evidență când îi explică lui Ghiță mecanismul psihologic prin care îi manipulează și se folosește de ceilalți: *„Pe om nu-l stăpânești decât cu păcatele lui, și tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine. Ca să le dea mai lesne pe față, caută-i slăbiciunea, fă-l să și-o deie de gol și faci cu el ce vrei, căci unul se mânie, altul se rușinează, al treilea se zăpăcește, dar nu e niciunul care nu-și pierde bunul cumpăt și mintea întreagă".*

De altfel, și bătrâna identificase la Ghiță acest punct nevralgic: *„Are și el, ca tot omul, o slăbiciune: îi râde inima când își vede sporul"*. În același timp, Lică îi spune că se teme de omul care iubește o singură femeie, așa cum este el.

Ghiță acceptă cu greu târgul propus de Lică, iar când Ana îi spune că știe de bani și că a văzut bancnota cu un colț lipsă la femeia ucisă, se hotărăște să-l trădeze pe Lică și să-l dea pe mâna legii. Vorbește cu Pintea și acesta îi spune că trebuie să caute o posibilitate de a-l da prins pe Lică atunci când are bani însemnați asupra lui, mai ales că Sămădăul are nevoie de bani pentru judecată. Ghiță se duce la Pintea ca să schimbe banii, fără să spună că o parte îi revine lui și pune totul pe seama destinului, a fatalității: *„Ei! ce să-mi fac!? își zise Ghiță în cele din urmă. Așa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea!? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă".*

Printr-o **elipsă** se lasă în umbră evenimentele din toamnă până în preajma Paștelui, când Ghiță crede că a găsit momentul prielnic pentru prinderea lui Lică. De Paști, soacra, soția și copiii vor pleca la rude, la Ineu, iar el va rămâne singur cu slugile și va putea să-și pună planul în aplicare. În ultimul moment, Ana decide să rămână cu soțul ei, pentru a nu fi bârfiți de oameni, iar Ghiță meditează din nou asupra destinului, ale cărui cărări nu le poate nimeni cunoaște dinainte sau schimba: *„Ei! ce să-mi fac!? grăi Ghiță, când își văzu zădărnicit astfel planul. Se vede că acesta e norocul meu, și dac-ar fi nenorocirea mea; cine poate să scape de soarta ce-i este scrisă!? Poate că e mai bine așa".*

PUNCTUL CULMINANT al acțiunii este articulat în capitolele al XIV-lea și al XV-lea, printr-o tehnică a gradării tensiunii dramatice specifică lui Ioan Slavici. Lică vine duminică, în prima zi de Paști, însoțit de Răuț și de Păun la Moara cu noroc și se arată mânios că Ana nu a plecat. Cheamă

lăutari, pentru a petrece și, când veselia este în toi, îi propune lui Ghiță să plece și să-l lase cu Ana, care i se dă de bunăvoie. Momentul este crucial pentru destinul personajelor. Pe de o parte, Ghiță consideră că poate să ajungă în două ore la Ineu și să se întoarcă împreună cu Pintea, pentru a-l prinde pe Lică; pe de altă parte, gândul că soția îl va înșela pune stăpânire pe mintea lui și-i paralizează voința. Semnele unei tulburări serioase se văd pe chipul eroului: *„el rămase încremenit"*; *„Ochii lui Ghiță se împăienjeniră"*, dar, încă o dată, omul dă vina pe destin pentru decăderea lui morală: *„Așa vrea Dumnezeu! își zise el; așa mi-a fost rânduit"*.

Lică pleacă de la Moara cu noroc, lăsând-o pe Ana singură. Simte, fără să vrea, imboldul de a se întoarce la ea, dar, cum începe să plouă, se adăpostește cu calul într-o biserică, profanând lucrurile sfinte. Secvența are valențe romantice: natura dezlănțuită, zgomotele tenebroase ale ploii și ale vântului, întunericul brăzdat de fulgere puternice și înspăimântătoare, chipurile sfinților de pe pereții bisericii. Lică realizează că și-a uitat șerparul cu bani la Moara cu noroc, o teamă imensă i se strecoară în suflet și se întoarce la cârciumă.

În capitolele al XVI-lea și al XVII-lea se conturează **deznodământul**. În acord cu evenimentele prezentate până aici, deznodământul este unul **tragic**. El concentrează dramatic consecințele încălcării preceptelor morale ale colectivității tradiționale de către cei dornici de îmbogățire, dar pe care tot societatea îi determină să facă alegerea greșită: *„Prin această nuvelă, Slavici a ilustrat cu o artă desăvârșită, neegalată în literatura noastră, consecințele distrugătoare ale setei de îmbogățire. Odată căzut în mrejele acestei patimi, omul se neagă pe sine însuși, devine de nerecunoscut. Sancționarea drastică a protagoniștilor este pe măsura faptelor săvârșite, cititorul o acceptă ca pe o necesitate"*[1].

Ghiță se grăbește spre Moara cu noroc, luând-o înaintea lui Pintea, și speră să ajungă la timp pentru a o salva pe Ana. E prea târziu însă. O omoară încet, cu un cuțit, căutând pretexte pentru propria vinovăție: *„Nu-ți fie frică, îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor! N-am să te chinuiesc: am să te omor cum mi-aș omorî copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-ți dai sufletul pe nesimțite"*.

În acest timp, Lică, Răuț și Păun ajung la han. Evenimentele se precipită, ritmul acțiunii devine alert. Ghiță este împușcat de Răuț care dă foc hanului la ordinul lui Lică. Lică fuge, dar calul său este obosit și cade. La lumina focului care mistuie Moara cu noroc, Pintea îl vede și pornește în urmărirea lui. Prins în capcana propriilor ilegalități, Lică se sinucide: *„El se îndreptă încât părea îndoit așa de nalt ca mai nainte, privi împrejurul său, își ținti ochii la un stejar uscat ce stătea la depărtare de vreo cincizeci de pași, scrâșni din dinți, apoi își încordă toate puterile și se repezi înainte"*. Decorul este sumbru, în consonanță cu trăirile personajelor, potențat de regimul nocturn al imaginilor descrise.

A doua zi, bătrâna și copiii privesc ruinele cârciumii mistuite de foc, care arată ca un peisaj fantastic: *„Din toate celelalte nu se alesese decât praful și cenușa: grinzi, acoperământ, dușumele, butoaie din pivniță, toate erau cenușă, și numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decât oasele albe ieșind pe ici, pe colo din cenușa groasă"*. Descrierea locului, din perspectivă omniscientă, diminuează ritmul acțiunii și îi induce cititorului o stare de tensiune prin faptul că este pus în relație cu mediul, cu decorul de ansamblu.

Personajele nuvelei sunt verosimile, după modelul esteticii realiste. Doar **Lică**, reprezentând răul din societate, un personaj demonic, are în construcția sa și elemente de factură romantică:

[1] Pompiliu Marcea, *Slavici*, Editura Facla, Timișoara, 1978.

„El nu putea să se pună în primejdie de dragul altora, căci avea nevastă și copii, iară pe Lică îl poți speria cu o vorbă, dar nu-l poți stârpi, fiindcă el nu e om singur, ci un întreg rând de oameni, din care unii se răzbună pe alții". Însă portretul fizic, prin tehnica detaliului semnificativ (trăsături fizice cu semnificații morale), este realist balzacian: *„Lică, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintuleţe de aur"*.

Deși nu este personaj principal, Lică Sămădăul are o mare importanță în construcția nuvelei. El este antagonistul lui Ghiță, personajul malefic din cauza căruia tremură toată lumea; aparține categoriei sociale a porcarilor, portretizați în nuvelă ca grup, deși se folosesc verbe la numărul singular: *„[...] sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru și neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care știe toate înfundăturile, cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi, de care tremură toată lumea și care știe să afle urechea grăsunului pripășit chiar și din oala cu varză"*; *„[...] sămădăul e, mai presus de toate, om tăcut, și dacă îl întrebi asemenea lucruri, el răspunde: Nu știu, n-am văzut, am atâtea și atâtea turme în răspunderea mea și nu mă pot strica cu oamenii. El știe ce știe, numai pentru nevoile lui. Veneau câteodată pe la cârciuma lui Ghiță și porcari, niște oameni îndeobște înalți și bine făcuți, cu cămașa neagră și cu părul strălucitor de untura cea multă și căzut în plete lungi și răsucite asupra grumajilor goi; oameni erau și ei, chiar oameni cinstiți, care mănâncă, beau și plătesc."*

Ghiță este protagonistul operei, personajul cel mai bine legat de intențiile moralizatoare ale autorului. Condiția sa socială se conturează prin însumarea detaliilor: cizmar sărac, căsătorit cu Ana, are doi copii și o soacră înțeleaptă, se mută la Moara cu noroc, o cârciumă aflată în apropiere de Ineu, pentru a câștiga bani.

Portretul fizic este puțin realizat, se fac referiri la statura sa și la faptul că e matur în comparație cu Ana. Există, în nuvelă, și un portret de familie, aproape idilic: *„Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă, iară el însuși, înalt și spătos, o purta ca pe o pană subțirică"*.

Portretul moral susține eșafodajul ideatic de semnificații al nuvelei. Ghiță apare ca personaj dilematic, mistuit de gânduri și remușcări ascunse de ochii familiei. Lică identifică la el două slăbiciuni: banii și Ana și se folosește de ele pentru a obține beneficii materiale.

La început, prin caracterizarea directă făcută de narator, protagonistului i se atribuie calități clare de bun familist, corect în relația cu ceilalți, cinstit, harnic și sociabil. Abia sosit la Moara cu noroc, transformă locul, pregătind, fără să știe, dezastrul ulterior: *„Dar binecuvântat era locul acesta mai ales de când veniseră cârciumarul cel nou cu nevasta lui tânără și cu soacră-sa cea bătrână, căci ei nu primeau pe drumeț ca pe un străin venit din lume, ci ca pe un prieten așteptat de multă vreme la casa lor. Abia trecuseră dar câteva luni după Sf. Gheorghe, și drumeții mai umblați nu mai ziceau că o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiță, și toată lumea știa cine e Ghiță și unde e Ghiță, iar acolo, în vale, între pripor și locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cârciuma lui Ghiță. Iară pentru Ghiță cârciuma era cu noroc"*.

După apariția lui Lică, treptat, eroul înțelege că fără acesta nu poate evolua, deoarece sămădăul e un fel de stăpân al locurilor. Se lasă atras în jocul porcarului și, dominat de dorința de a strânge bani, acceptă înțelegeri rușinoase, unele chiar legate de crimă, compromisuri, doar pentru a-și atinge țelul, banii pentru cizmărie. Minte, disimulează, se înstrăinează de familie, de soție, crezând că așa o apără. Fericirea și liniștea familiei de la început sunt înlocuite de teamă,

nelinişte, suferinţă morală. În absenţa unei comunicări autentice, Ana crede că soţul n-o mai iubeşte şi-l acceptă pe Sămădău: *„Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa"*. Ea devine, astfel, o victimă a bărbatului, fiind ucisă în mod tragic la final.

Evoluţia personajului Ghiţă are un traseu gradual. El trece prin stări succesive de căutări, de întrebări şi de temeri, unele justificate de implicarea legii şi a instituţiilor corespunzătoare (comisarul, judecătorul şi jandarmul), altele de ordin moral şi religios. Eroul răspunde de fiecare dată la ezitările provocate de contrastul dintre credinţa sa creştină şi patima banului cu certitudinea că omul e supus destinului, prin urmare face ceea ce i-a fost dat. Traseul sinuos, interior este urmărit în detaliu în scene semnificative, precum: prima întâlnire cu Lică, procesul, scena din duminica Paştelui, scena finală a omorârii Anei.

În caracterizarea directă, realizată prin introspecţii monologate, se dezvăluie toată lupta unui suflet simplu, agresat de viciul interior şi influenţat negativ de personajul demonic, Lică.

Nuvela se caracterizează printr-un stil sobru, necăutat, aproape cenuşiu şi printr-un limbaj, comun pentru narator şi pentru personaje, popular şi regional. Bogăţia paremiologică (proverbe şi zicători), *„îmi fac eu însumi gânduri rele despre ziua de mâine"*, *„De! îşi zise ea, ce să-i faci, aşa e omul! Oricât de bun ar fi, tot are câte un păcat. Fie cât de mic, dar tot îl are"*, *„Vorbeşte-mi verde-n faţă"* etc. susţine limbajul nuvelei în transmiterea mesajului moralizator.



REPERE CRITICE

- Ion Vlad, ***Aventura formelor***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996: „Nuvela produce, cred, rezultatele cele mai frapante la nivelul unei categorii narative (şi dramatice, bineînţeles) precum **atmosfera**. E un element consubstanţial nuvelei, relevând capacitatea acestei forme de a construi planuri şi interferenţe multiple pentru un **orizont de aşteptare** al cititorului capabil «să coopereze» la realizarea efectului: atmosfera. Interioare, tensiunea analitică, luminile, obiectele, cu sugestia lor adesea extraordinară, elementele conotative exprimate, desigur, prin limbaj, clar-obscururile, vagul, muzicalizarea - dacă o pot numi astfel – spaţiului narativ, ludicul, structura intimă a personajului, tenebrosul, bizarul (sugerate, evident, prin anume semne) aparţin atmosferei, termen inseparabil al nuvelei."
- Gheorghe Crăciun (coord.), ***Istoria Literaturii Române pentru elevi şi profesori***, Editura Cartier, Chişinău, 2004: „Comparată cu proza postpaşoptistă, nuvela lui Slavici dovedeşte profesionalizarea accentuată a naraţiunii româneşti. Spre deosebire de prozatorii de dinaintea sa, Slavici nu se mulţumeşte să construiască scheme narative simple, previzibile. În plus, deşi autorul desăvârşeşte o operă cu puternic conţinut moral, el lasă personajele să se mişte liber, să-şi urmeze destinele [...] mai mult, el e un fin analist, reuşind să reflecte structura interioară a personajelor. Efortul analizei e dublat de o privire obiectivă."

- Mihai Zamfir, „Prozatorul Biedermayer: Slavici", ***http://www.romlit.ro:*** „Absolut inexplicabilă prin literatura română care a precedat-o, proza lui Slavici devine însă explicabilă prin referire la o cu totul altă zonă a literaturii europene, mai familiară autorului decât cea românească: este vorba de literatura de expresie germană. Romantismul de fază a doua și spiritul Biedermayer a produs în Germania, dar mai ales în Austria, spre jumătatea secolului al XIX-lea, un tip inedit de proză ce și-a pus amprenta pe o bună parte a literaturii epocii. De inspirație fundamental romantică, dar posesoare a unui stil ce transcende deja romantismul, această proză începe să exalte valori umane până atunci neglijate: bucuria de a trăi în acord cu principiile vieții creștine, apologia familiei și a spiritului familial, împăcarea cu existența așa cum ni se oferă ea, împlinirea datoriei ca realizare etică supremă. Acțiunea se petrece într-o lume de aparențe sociale modeste, printre oameni simpli și săraci, la țară, în mici orășele, în colectivități izolate. Intenția permanentă a autorilor pare să fie aceea de a surprinde tragismul în cele mai neașteptate circumstanțe, demonstrând contrastul ce există între condiția socială umilă a personajelor și bogăția lor sufletească nebănuită."
- Vasile Popovici, ***Eu, personajul***, Editura Cartea Românească, București, 1988: „Introducând sistematic în literatura română procedeul construcției teatrale cu cel de-al treilea personaj, Slavici îmbogățește dintr-odată paleta afectivă a personajului (și implicit a cititorului). Procedeul mai are avantajul că generează trăiri și conflicte de mare tensiune, fără a-l obliga pe scriitor să recurgă - după modelul romantic - la soluții și evenimente neobișnuite. Motivația internă a întâmplărilor este astfel asigurată cu minimum de artificiu vizibil și cu maximum de efect, ceea ce definește cel mai exact specificul însuși al prozei realiste."



Nuvela fantastică

I. DISOCIERI TEORETICE

- Termenul „*fantastic*" provine din fr. *fantastique*, lat. *phantasticus*.
- Termenul are, *cf.* ***Dicţionarului explicativ al limbii române***, 1998, următoarele accepţiuni: „care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginaţie; ireal, fantasmagoric, fabulos"[1].
- Tzvetan Todorov (***Introducere în literatura fantastică***): „Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și vampiri, are loc un eveniment ce nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una din cele două soluţii posibile: ori este vorba de o înşelăciune a simţurilor, de un produs al imaginaţiei, şi atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi necunoscute."

  „Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul."[2]
- Roger Callois (***În inima fantasticului***): fantasticul este o încălcare a ordinii recunoscute, o rupere aproape insuportabilă de lumea reală.[3]
- Adrian Marino (***Dicţionar de idei literare***): „Emoţia fantasticului, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, turburare, mai precis de criză cu nuanţe dispuse pe o scară gradată, de la simpla nelinişte la paroxismul spaimei. În aspectele sale inocente, benigne, fantasticul produce doar o stare de incertitudine, de presimţire a unei posibile răsturnări de situaţie. Prezenţa sa deconcertează, subliniază o certitudine, dar de foarte multe ori este zguduită certitudinea însăşi. În această împrejurare, ceea ce ne invadează este senzaţia de inexplicabil, straniu, mister, asimilat unei primejdii potenţiale, iminente. Încă un pas şi ceea ce ne stăpâneşte este frica, spaima, teroarea."[4]

II. CARACTERISTICI ALE PROZEI FANTASTICE

- creează o atmosferă misterioasă, subiectul devenind incredibil sau şocant;
- motivaţia artistică ambiguizează sensurile, generând mai multe niveluri de interpretare;
- finalul deschis, ambiguu;
- existenţa a două planuri: real-ireal;
- ezitarea atât a personajului, cât şi a cititorului pentru o explicaţie logică, raţională.



[1] *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.
[2] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
[3] Roger Callois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
[4] Adrian Marino, „Fantasticul", *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

La țigănci

de Mircea Eliade

Cultivat încă din secolul al XIX-lea, în special în proza lui Mihai Eminescu și în unele nuvele ale lui I. L. Caragiale, în proza românească modernă, Mircea Eliade este cel mai important reprezentant al fantasticului.

Mircea Eliade (1907-1986) transfigurează artistic în prozele sale fantastice noțiuni și concepte dezvoltate în lucrările teoretice: sacrul, profanul, *„coincidentia oppositorum"*, hierofania (manifestarea revelată a sacrului în profan), ieșirea din timp etc. Fantasticul eliadesc este unul erudit, situat între dimensiunea lui literară și studiile de filosofie sau de istorie a religiilor.

Proza fantastică a lui Mircea Eliade se construiește pe relația dintre *sacru* și *profan*, înțelegând prin *sacru* orice manifestare a unei expresii divine, iar prin *profan* ceea ce îndepărtează lumea de cunoașterea de sine, fiind sinonim cu *laic*. În concordanță cu această relație, există un spațiu care aparține unei geografii sacre, identificat cu Bucureștiul interbelic, un oraș care ascunde mistere vechi.

Timpul, în nuvelele fantastice ale lui Mircea Eliade, tinde și el spre unul al miturilor *(illud tempus)*, căci pentru omul religios *(homo religiosus)* timpul nu mai este continuu, ci unul mitic, sacru, în timp ce pentru omul profan timpul este istoric, măsurabil. Mircea Eliade îl numește *illud tempus, timp hierofanic* și îl consideră o cale către eternitate: *„El poate desemna timpul în care e cuprinsă celebrarea unui ritual și care, prin aceasta, e un timp sacru, adică un timp esențial diferit de durata profană care îi urmează"*[1]. Ieșirea din timpul profan se produce ca o ruptură de nivel, în urma căreia personajele intră, pe neașteptate, într-un univers paralel în care timpul și spațiul au alte dimensiuni.

Pornind de la ideea că sacrul se manifestă în aspectele cele mai banale ale existenței, personajele din nuvelele fantastice eliadești sunt oameni comuni surprinși în situații anormale, viața lor fiind un șir de probe inițiatice.

TEMA. Scrisă în 1959 și publicată în volum în 1969, nuvela fantastică ***La țigănci*** are ca temă **camuflarea sacrului în profan**. Așa cum observă Sorin Alexandrescu, nuvela este *„o alegorie a morții sau o trecere spre moarte"*[2].

TITLUL este un topos, sugerează o hierofanie, manifestarea sacrului în profan. Locul numit *„la țigănci"* reprezintă simbolic un spațiu intermediar între lumea *„de aici"* și lumea *„de dincolo"*, între sacru și profan.

STRUCTURA. Nuvela se construiește pe alternarea a două planuri – real și ireal – dezvoltând opt secvențe epice care marchează etapele *„aventurii"* personajului principal, profesorul Gavrilescu:

- secvența I – planul real – viața obișnuită a lui Gavrilescu – prima călătorie cu tramvaiul;
- secvențele II, III, IV – planul ireal – grădina țigăncilor, bordeiul, proba ghicitului, labirintul;
- secvențele V, VI, VII – planul real (modificat) – a doua călătorie cu tramvaiul, la doamna Voitinovici, acasă, discuția cu cârciumarul, în birjă;
- secvența a VIII-a – planul ireal – la țigănci, plecarea finală.

---

[1] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

[2] Sorin Alexandrescu, „Studiu introductiv", în *La țigănci*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

„Termenii extremi ai secvenței numesc «ieșirile» și totodată «intrările» dintr-un mod de existență în altul."[1]

INCIPITUL corespunde planului real și conține indicii spațiali și temporali ai acțiunii: Bucureștiul interbelic, un oraș plin de semne, un oraș inițiatic (așezările vechi reprezintă o sursă inepuizabilă de mituri). Timpul evenimențial este marcat prin ora 3 după-amiaza.

Este introdus acum și personajul principal, Gavrilescu, un modest profesor de pian, un ins anost. Autorul își alege în mod deliberat personaje reprezentând indivizi simpli, ilustrând astfel ideea că sacrul se manifestă în aspectele cele mai banale ale existenței.

CONSTRUCȚIA SUBIECTULUI. În secvența I, care corespunde planului real, se configurează o atmosferă neobișnuită, la nivelul limbajului putând fi identificate cuvinte din câmpul semantic al căldurii înăbușitoare, un factor care ar putea justifica situațiile anormale în care intră personajul. Existența anostă care se derulează pe trasee stereotipe, spațiul închis, lipsit de orizont, sunt sugerate de simbolul tramvaiului.

Profesorul Gavrilescu se întoarce cu tramvaiul de la o lecție de pian, pe o căldură *„încinsă și înăbușitoare"*. În discuția cu bătrânul din fața lui, apare obsedant numele colonelului Lawrence și aventurile acestuia din Arabia. În timp ce profesorul își caută portmoneul pentru a plăti biletul, taxatorul aduce vorba despre locul numit *„la țigănci"*. Gavrilescu este fascinat de acest spațiu, mai ales de grădina umbrită de nuci bătrâni, însă interlocutorul său consideră că e o rușine și că ar trebui interzis.

Misterul se adâncește în jurul țigăncilor și Gavrilescu, deși trece de trei ori pe săptămână cu acest tramvai prin dreptul grădinii lor, n-a găsit încă un răspuns. Discuția dezvoltă și tema monotoniei vieții, profesorul mărturisind că ar fi meritat mai mult, pentru că are o fire de artist, iar lecțiile pe care le dă în particular și câștigul modest l-au obosit spiritual.

Brusc, își dă seama că și-a uitat partiturile la eleva sa, Otilia Pandele, în strada Preoteselor și se vede nevoit să coboare la prima stație cunoscută sub numele *„La țigănci"*. Intervine așadar hazardul, care îl propulsează pe Gavrilescu într-o nouă dimensiune. Se simte deodată obosit, istovit, deși este încă *„în floarea vârstei"*, are numai 49 de ani. Își amintește de tinerețe și de Charlottenburg, când nu avea niciun ban în buzunar, dar nici nu era interesat de aspectul material al vieții.

Epicul dublu/planul de adâncime al textului se construiește prin câteva elemente ce vor deveni laitmotivele textului: căldura, amnezia, locvacitatea care pare a-l apăra pe erou de ceea ce Mircea Eliade numește *„teroarea istoriei"*, fereastra – spațiul deschis spre alte lumi etc.

Atras de răcoarea grădinii, Gavrilescu intră *„la țigănci"*, în fața porții (simbol al pragului dintre două lumi) fiind așteptat de o tânără frumoasă și foarte oacheșă care, sesizându-i ezitarea, îl ia de mână și-l conduce către o căsuță veche. Aude în depărtare zgomotul tramvaiului, dar îi pare *„atât de insuportabil, încât își duse mâna la frunte"*[2]. Descoperă lângă el o bătrână care stătea la o măsuță, cu o ceașcă de cafea în față. Aceasta îl întreabă ce-și dorește și-i propune trei femei: o țigancă, o grecoaică, o nemțoaică. Gavrilescu refuză nemțoaica, iar bătrâna îi propune din nou o țigancă, o grecoaică și o evreică și-i precizează și suma: trei sute de lei, pe care bărbatul o echivalează cu trei lecții de pian.

---

[1] Sorin Alexandrescu, *op. cit.*

[2] Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Este condus de aceeași fată oacheșă către bordei și este sfătuit să nu bea multă cafea. Intrat în bordei, se simte invadat de fericire si-i răsare în minte numele lui Hildegard, iubita lui din tinerețe. Se lasă prins în jocul celor trei fete, dar nu reușește să ghicească țiganca, încalcă interdicția de a bea cafea, fiindcă simte o sete teribilă. Fetele îl prind într-o horă a ielelor, spațiul se modifică, iar el se abandonează total jocului. Trezit ca dintr-un somn adânc, își amintește de Hildegard, deși fetele consideră că n-ar fi trebuit să-l lase, și de momentul care a declanșat tragedia vieții lui, apariția Elsei.

Ratează a doua oară jocul ghicitului, iar fetele îi spun că ar fi fost foarte frumos, l-ar fi plimbat prin toate odăile. Gavrilescu se repede asupra pianului, interpretând melodii pe care nu le mai auzise, dar care îi invadau sufletul. Fetele dispar, iar el rătăcește într-un spațiu pe care nu-l mai recunoaște, ca într-un labirint. Renunță treptat la haine, fiindcă îi este foarte cald, se simte deodată gol și se ghemuiește pe covor. Aleargă apoi disperat, trăind o frică paroxistică, printr-un spațiu care se modifică continuu, trage apoi de o draperie și este înfășurat ca într-un giulgiu. Se întâlnește din nou cu baba, căreia i se confesează, aude în depărtare huruitul tramvaiului și-și reamintește că trebuie să ajungă pe strada Preoteselor.

Gavrilescu părăsește bordeiul țigăncilor, se urcă în tramvai, ajunge la d-na Voitinovici, însă i se spune că familia nu mai locuiește aici; Otilia se căsătorise și se mutase din această casă. Gavrilescu părăsește confuz casa, se urcă din nou în tramvai, dar, când trebuie să plătească biletul, taxatorul îi spune că banii nu mai sunt valabili, fiindcă fuseseră scoși din circulație în urmă cu un an. E din ce în ce mai încurcat, readuce în discuție spațiul țigăncilor, fiind apostrofat de un bărbat că nu trebuie să se vorbească de acest loc în fața femeilor. Taxatorul îl avertizează că, dacă nu plătește, trebuie să coboare la prima stație, precizându-i că biletele s-au scumpit de vreo trei-patru ani.

Ajuns acasă, află că acolo locuiește altcineva. Cârciumarul îi lămurește situația, spunându-i că nu se știe ce s-a întâmplat cu profesorul Gavrilescu și că soția lui, Elsa, a plecat în Germania în urmă cu vreo 12 ani, după ce îl căutase în zadar.

Neînțelegând nimic, pleacă spre țigănci, însoțit de un birjar care fusese cândva dricar. O reîntâlnește în fața bordeiului pe bătrână care îi spune că nu mai e decât nemțoaica și-i recomandă să bată la a șaptea ușă, dar să aibă grijă să nu se rătăcească. Gavrilescu încurcă ușile, bate la una dintre ele si o găsește aici pe Hildegard, care îl conduce către ieșire. Urcă împreună în trăsură, iar fata îl roagă pe birjar să meargă spre pădure, pe drumul cel mai lung, apoi întoarce capul spre Gavrilescu și-i spune zâmbind:

„Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...”

SUBIECTUL se construiește pe cel puțin două niveluri de semnificații: unul de suprafață, care prezintă desfășurarea propriu-zisă a evenimentelor, și unul de adâncime, care dezvoltă semnificații profunde.

Ambiguitatea textului sugerează manifestarea sacrului în profan. Astfel, grădina țigăncilor reprezintă un spațiu de inițiere, intermediar, între viață și moarte; bordeiul ilustrează mitul labirintului; baba, care păzește intrarea în bordei și-i cere o taxă, poate fi asemuită cu Cerberul; cele trei fete sunt Ursitoarele sau Ielele din folclorul românesc; ghicitul reprezintă o probă a inițierii, birjarul, care fusese cândva dricar, trimite către luntrașul Charon.

Se observă că structura conotativă a textului este deschisă, ceea ce validează fantasticul de tip erudit, mitic. Limbajul aluziv, alchimic dezvoltă o serie de motive ale căror funcții se dezvăluie pe parcursul narațiunii: cifra *trei*, cifră cu o puternică încărcătură magică (trei lecții de pian, trei

sute de lei taxa de intrare în bordei, de trei ori pe săptămână călătorește cu tramvaiul), dar și *șapte* (semnifică cele șapte trepte existențiale pe care trebuie să le parcurgă omul pentru a se desăvârși spiritual) – Gavrilescu trebuie să bată la ușa a șaptea, *doisprezece* (doisprezece ani au trecut de la dispariția lui Gavrilescu etc.); motivul banilor, reprezentând o convenție a planului real; motivul tramvaiului, element ce facilitează legătura dintre cele două lumi; motivul amneziei și al recuperării memoriei, care face posibilă comunicarea cu trecutul și regăsirea sinelui; motivul visului, dar și al *„vieții ca vis"*.

Interesant integrat în țesătura textului este motivul timpului, cu trimitere la timpul mitic, sacru care nu are o curgere cronologică, asemenea timpului istoric, ci una în spirală, permițându-i eroului o pendulare între trecut și viitor. În bordeiul țigăncilor, timpul s-a oprit, fiindcă în acest spațiu are alte dimensiuni (*„Nu e grabă, spuse bătrâna. Avem timp. Nu e nici trei". „Vă cer iertare dacă vă contrazic, o întrerupse Gavrilescu, dar cred că vă înșelați. Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecția cu Otilia." „Atunci să știi că iar a stat ceasul, șopti bătrâna căzând din nou pe gânduri."*). Revenit în spațiul real, Gavrilescu nu mai recunoaște nimic: banii nu mai sunt valabili, doamna Voitinovici plecase de mai mulți ani, acasă la el locuiesc alte persoane, orele petrecute la țigănci echivalează cu doisprezece ani în lumea de dincoace.

FINALUL nuvelei este unul deschis, specific prozei fantastice. Plecarea lui Gavrilescu cu Hildegard în trăsura condusă de birjar anulează definitiv granița dintre sacru și profan. Cei doi nu mai sunt niște prezențe materiale, de aceea, când ies din grădina țigăncilor, nu mai este nevoie să deschidă poarta. Replica lui Hildegard *„Așa începe. Ca într-un vis"* trimite la un motiv de largă circulație, prezent la romantici și în creația eminesciană – motivul *„vieții ca vis"*. Visul este considerat un liant între viață și moarte, moartea fiind, după Mircea Eliade, o supremă inițiere.

PERSONAJUL PRINCIPAL al nuvelei ***La țigănci*** este profesorul Gavrilescu, un modest profesor de pian. Acesta este un individ anost, banal, dar în care se ascunde un suflet de artist ce poartă nostalgia ratării, dovadă fiind repetarea aceleiași mărturisiri: *„Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist...", „Sunt artist, spuse Gavrilescu [...]. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet..."*.

Numele personajului, Gavrilescu, se pretează la o dublă interpretare: Gavril este îngerul de lumină, îngerul reînvierii, al morții și al revelației divine, iar sufixul *„-escu"* îl coboară în banal, ceea ce ar echivala, combinând cele două semnificații, cu o coborâre a Sacrului în Profan. Se poate spune că personajul este totuși unul dintre cei aleși, însă pătrunderea în Sacru presupune luptă, trebuie să fii puternic, să ai curaj, iar Gavrilescu se simte istovit (*„Sunt cam obosit, spuse, iartă-mă"*) și îi este frică (*„și o clipă rămase încremenit, simțind cum i se răcește sudoarea pe spate [...]. Își auzea inima bătându-i-se să se spargă"*). Banalitatea și viața monotonă l-au ancorat atât de puternic în profan, încât el și-a ratat misiunea divină.

Gavrilescu ratează de trei ori (iarăși cifra trei): în plan profesional (aspirația lui era arta pură, dar ajunge doar un modest profesor de pian), în plan sentimental, erotic (era îndrăgostit de Hildegard, dar, din cavalerism, se căsătorește cu Elsa), ratează și accederea în sacru, fiind nevoit să treacă prin această *„zonă crepusculară"* (*„la țigănci"*) și să se mântuiască de păcate, parcurgând o serie de probe inițiatice.

Ezitările sale, datorate firii de artist, de visător, pot explica șirul ratărilor. Replica stereotipă *„prea târziu, prea târziu"*, rostită atunci când aude huruitul tramvaiului, susține ideea că lui Gavrilescu îi este imposibil să se mai întoarcă la existența anterioară.

Personajul este caracterizat prin mijloacele tradiționale ale prozei – caracterizare directă, realizată prin *autocaracterizare* și prin intervenția altor personaje, și indirect, prin gesturi, comportament, limbaj, relația cu celelalte personaje. De asemenea, portretul este completat și prin tehnici moderne: limbaj aluziv, monolog interior.

Prin autocaracterizare, Gavrilescu își subliniază ratarea (*„pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian"*), pentru greșelile din tinerețe își ratase vocația de artist, dar și împlinirea prin iubire. Statutul lui de ratat este marcat și de baba care păzește intrarea în bordei prin substantivul cu sens peiorativ „muzicant":

„ – *Ești muzicant? îl întreabă ea deodată. Atunci are să-ți placă.*

– *Sunt artist, spuse Gavrilescu."*

Viața obișnuită, derulată în coordonate stereotipe, se încheie atunci când intră în grădina misterioasă a țigăncilor.

Nu întâmplător Gavrilescu are 49 de ani, multiplu de 7. Vârsta lui semnifică finalizarea unei existențe profane și trecerea în plan spiritual. Proba ghicitului, ca probă de inițiere, îi oferă șansa accederii în Sacru, de a trăi ceva frumos (*„Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos."*), dar rătăcind, el trebuie să treacă prin alte transformări chinuitoare (avataruri) ale evoluției sale. Experiența labirintului echivalează cu spălarea de păcate, fiind necesară această întoarcere în timp, pentru a corecta greșelile făcute într-o viață anterioară.

Comportamentul șovăielnic, gesturile stereotipe, locvacitatea sunt tot atâtea particularități ale portretului moral al personajului.

După aventura trăită în bordeiul țigăncilor, Gavrilescu revine în Real, dar nu-și mai găsește locul, semn că el nu mai aparține acestei lumi, că realitatea aceasta îl refuză (timpul evenimențial diferă de timpul mitic). Se întoarce în singurul loc în care se regăsește, întâlnind-o aici pe Hildegard. Nu se desprinde însă cu totul de material, făcând gesturi ridicole: se scuză față de Hildegard că nu are bani, vrea să se întoarcă pentru a-și recupera pălăria, nerealizând că în lumea *„de dincolo"* nu va mai avea nevoie de toate acestea.

Întrebarea fetei: *„E adevărat? – se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?"* lămurește faptul că Gavrilescu nu este încă pregătit pentru noua existență, de aceea ultima treaptă a inițierii este iubirea, căci, în concepția lui Mircea Eliade, și iubirea, și moartea sunt hierofanii. Așadar, Hildegard este tot un Charon, ultima călăuză către Marele Tot. Cei doi pornesc împreună pentru a trăi o *„nuntă în cer"*.





REPERE CRITICE

- Sorin Alexandrescu, ***Privind înapoi, modernitatea,*** Editura Univers, București, 1999: „Fără a încerca o situare a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operație prea dificil de întreprins în câteva rânduri, cred că nu greșesc totuși afirmând că el poate fi considerat unul dintre puținii scriitori interesați încă de un fantastic folcloric sau de obediență sacră. Enigmele și fisurile Realului, labilitatea lui derutantă, construirea sa ca labirint de semnificații, supus hazardului și incomprehensibilității, ori nesfârșitele lumi imaginare, logice, dar iremediabil separate de lumea noastră, toate aceste aspecte ale literaturii moderne fantastice (în sensul larg al cuvântului) apar puțin în opera lui Mircea Eliade, deși nu sunt complet ignorate. Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în **seninătatea** ei, în **absența tragicului**, a **damnării**, a **catastrofei finale**, a **grotescului, obsesiilor și spaimelor de orice fel** [...]. Din acest punct de vedere, acest fantastic rămâne, după părerea mea, în mod decisiv românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puținele literaturi ale lumii în care **fantasticul** și-a păstrat puritatea lirică, de **alternativă** mai bună și mai frumoasă a Realului. [...] Există, din acest punct de vedere, în nuvelă, o **strategie generală** a epicului, care ține atât de o atentă ***mise en scene*** a evenimentelor, în sens de creare a unui veritabil «spectacol», cât și de o tratare a cuvântului în tehnici mai curând lirice, frecvente în poezie. Evenimentul narat capătă ambiguitate prin varierea nesfârșită a decorului, actorilor și a perspectivelor – divergente – ale acestora, deci exact ca și cum s-ar afla pe o scenă în care ceea ce e prezentat nu mai pote fi comentat de autor, păstrându-și o enigmatică autonomie."
- Dumitru Micu, ***La țigănci*, volumul *Maitreyi – Nuntă în cer***, Editura pentru Literatură, București, 1969: „Un farmec cu totul aparte obținem prin fantastic în ***La țigănci***, un giuvaer al literaturii lui Mircea Eliade, construcție de un echilibru și o armonie clasice. Elementul surpriză devine aici, fără a eșua în feerie, un vehicul al încântării pure."



3 Romanul realist din secolul al XIX-lea

I. DISOCIERI TEORETICE

*Cf. **Dicționarului explicativ al limbii române**,* 1998: „**ROMÁN**, romane, s. n. Specie a genului epic, de întindere mare, cu conținut complex, care se desfășoară de-a lungul unei anumite perioade și angajează mai multe personaje, presupunând un anumit grad de adâncime a observației sociale și analizei psihologice. Operă narativă în proză sau în versuri scrisă, în Evul Mediu, într-o limbă romanică. Fig. Împletire de întâmplări cu multe episoade care par neverosimile. [Var.: (înv.) románț] – Din fr. *roman*."

Romanul este o specie a genului epic în proză și, mai rar, în versuri, de dimensiune mare, cu o acțiune complexă desfășurată pe mai multe planuri, ordonate într-o direcție în funcție de perspectiva narativă, cu multe personaje implicate în acțiune grupate în tipologii și construite prin raportare la conflicte interioare și/sau exterioare puternice și autentice, cu o mare varietate de registre lingvistice și stilistice în care se pot insera structuri narative diverse.

Despre originea romanului există numeroase teorii, printre care:

„a) Romanul este o creație strict «burgheză», aparținând în exclusivitate epocii moderne, având începuturile sale plasate în romanul englez al sec. XVIII (reper fundamental, ***Robinson Crusoe*** de Daniel Defoe, 1719);

b) Romanul se instituționalizează prin capodopera lui Cervantes, ***Don Quijote de la Mancha*** (1605, partea I; 1615, partea a II-a). Trebuie să acceptăm însă și ideea existenței unor protopărinți care au avut un anume rol (în formularea lui Nicolae Balotă în prefața la ediția românească a lucrării lui Albérès despre roman) în Antichitate și în Evul Mediu;

c) Romanul începe odată cu creațiile lui Chrétien de Troyes, considerat un adevărat Balzac al secolului XII; un «veac de aur» al Evului Mediu;

d) Romanul cunoaște o istorie prelungită, pornind de la structuri romanești pre-existente în epopei, lucrări istorice, moral-filosofice ale Antichității, continuând cu experiența romanului greco-latin și apoi cu structurile romanești ale textelor hagiografice și cu «romanele» Evului Mediu, perioadă în care se va și formula și accepta termenul de roman, termen cu altă accepție, ce-i drept, decât cea cunoscută astăzi."[1]

Realismul impune specia roman printr-o diversitate a formelor narative și a tipologiilor. Clasificarea romanelor se face după mai multe criterii:

1. criteriu tematic: roman istoric, roman de aventuri, roman polițist, roman de dragoste, de război, fantastic, psihologic etc.;
2. curentul literar: romanul clasicist, romantic, naturalist, modernist, postmodern;
3. categoria estetică dominantă: roman comic, dramatic, tragic, grotesc, al absurdului etc.;
4. după formula narativă: tradițional, modern;
5. după formulele narative consacrate de mari scriitori: roman balzacian, roman proustian, roman gidian etc.;

---

[1] Constantin Dram, *Devenirea romanului*, Institutul European, Iași, 2003.

6. după teoria lui Nicolae Manolescu, dezvoltată în eseul ***Arca lui Noe***: doric, ionic și corintic;
7. după teoria lui Garabet Ibrăileanu: roman de creație și roman de analiză;
8. după teoria lui Eugen Lovinescu: roman obiectiv și roman subiectiv; roman citadin și roman rural;
9. după criteriul cronologic: romanul din secolul al XIX-lea, roman interbelic, roman postbelic;
10. după criteriul organizării materialului epic: romanul epistolar, roman-jurnal, roman-cronică etc.



II. CONTEXTUALIZARE/ILUSTRARE

Ciocoii vechi și noi

de Nicolae Filimon

Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă ilustrează începuturile romanului ca specie în literatura română. Cultivat ocazional, de la D. Cantemir (***Istoria ieroglifică*** – 1705), până la pașoptiști (M. Kogălniceanu – ***Tainele inimei***; D. Bolintineanu – ***Manoil*** și ***Elena***; V. Alecsandri – ***Dridri***), romanul trece de la alegoria în spirit clasic a fabulei la intrigi sentimentale, romantice și se stabilește, prin Nicolae Filimon, în sfera realist-socială a observației atente asupra individului și a mediului al cărui produs este omul.

Ciocoii vechi și noi a apărut, înainte de a fi publicat la Imprimeria Statului, în 1863, în paginile ***Revistei române***, în 1862.

TEMA este una socială: ascensiunea spectaculoasă și decăderea iminentă a lui Dinu Păturică, un ambițios intrigant, pe fundalul începutului secolului al XIX-lea, la finele domniilor fanariote. Acestei teme i se subordonează panorama romanescă propusă de scriitor. Conjunctura politică reprezentată de agonia stăpânirii fanariote, de lupta pentru emancipare socială și națională purtată de Tudor Vladimirescu, de încercarea lui Alexandru Ipsilanti de a ajunge domn în Țara Românească nu reprezintă pentru Nicolae Filimon decât un pretext pentru a ilustra mai persuasiv viciile eroului său plasat în scene-cheie, identificabile istoric.

VIZIUNEA DESPRE LUME a prozatorului răzbate atât din caracterizarea minuțioasă a personajelor, cât și din frecventele popasuri meditative și moralizatoare care succedă relatarea unor fapte ce atrag indignarea sau disprețul său. Ea se lasă întrezărită încă din secvențele pregătitoare ale romanului – *Dedicație* și *Prolog* – în care răsună profetic vocea autorului: *„Nimic nu este mai periculos pentru un stat ce voiește a se reorganiza decât a da frânele guvernului în mâinile parveniților, meniți din concepțiune a fi slugi și educați într-un mod cum să poată scoate lapte din piatră cu orice preț!...”* .

Văzând în ciocoi pericolul cel mai mare de care este pândită țara noastră, *„unde lumina adevăratei civilizațiuni n-a răsipit încă norii cei groși ai ignoranței și depravațiunei”*, Nicolae Filimon nu-și poate reprima sentimentul de oroare față de *„aceste vulpi cu două picioare”*, ura stârnită de cei ce se arată precum *„putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii [...] împărățiile și domniile”*.

Pentru autorul postpașoptist, literatura și viața se unifică, în numele exprimării unui adevăr comun: minciuna și corupția sufocă societatea românească și trebuie demascate, pentru o posibilă vindecare. Ca dovadă că realitatea și ficțiunea se contopesc, dezvăluind aceleași tare sociale și morale, romancierul nu face decât să împrumute un chip și un nume *„tipului ciocoiului din toate țările și mai cu seamă din țara noastră”*, a cărui evoluție este trasată anticipativ încă din *Dedicație* și *Prolog*.

Nicolae Filimon zugrăvește lumea în alb și negru; acolo unde se ivesc mârșăvia, cinismul, ipocrizia își fac apariția și onestitatea, demnitatea, curajul, pentru restabilirea echilibrului universal. **Motive** precum îngerul (Maria, Banul C.) și demonul (Chera Duduca, Andronache Tuzluc), pedeapsa (Păturică, Chir Costea Chiorul) și răsplata (Gheorghe) utilizate într-o stridentă antiteză denotă o viziune simplificatoare asupra realității. Ele ilustrează nevoia autorului de a contrabalansa răul, de a-i opune, în mod artificial, forța mereu trează și eficace a binelui.

TITLUL relevă problematica textului, urmărirea tipului ciocoiului în epoca fanariotă și în timpurile moderne, iar subtitlul, echivalent cu un proverb, conturează morala textului: ciocoismul este o boală ce se perpetuează în societatea românească.

SUBIECTUL. PARTICULARITĂȚI ALE CONSTRUCȚIEI SUBIECTULUI

Acțiunea se desfășoară pe durata câtorva ani, 1814-1821, reperele istorice fundamentale fiind domniile fanariote și revoluția condusă de Tudor Vladimirescu.

Istoria ascensiunii lui Păturică își are punctul de plecare în acceptarea lui ca slugă umilă de către postelnicul Andronache Tuzluc. În capitolul I, care poartă numele protagonistului, se construiește **expozițiunea** ce prezintă timpul (octombrie 1814), cadrul (curtea fanariotului avut) și un portret fiziognomic (trăsăturile fizice le exprimă pe cele morale). Tot în această primă secvență a operei se descoperă și **intriga**: tânărul de 22 de ani primește slujba de ciubucciu, deci pune piciorul pe *„pământul făgăduinței"*.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII, cuprinsă între capitolele II și XXX, urmărește, treaptă cu treaptă, traseul ascensional al eroului. Tuzluc îl trimite să învețe la școala domnească, unde își însușește bogate cunoștințe de limbă greacă, pe care le completează, în propria odaie, cu lecturi asidue din operele lui Machiavelli. În strategia lui de a-l sărăci pe Tuzluc, își face aliați din amanta postelnicului, Chera Duduca și dintr-un negustor mârșav, Chir Costea Chiorul. Duduca îi pretinde fanariotului haine scumpe și bijuterii pe care Costea le vinde, restituind lui Păturică mai mult de jumătate din câștig.

Curând, vicleana slugă ajunge vătaf la curtea postelnicului și omul cel mai de încredere al stăpânului său. Se căsătorește în ascuns cu Duduca, după ce cumpărase ultimele proprietăți ale postelnicului; Tuzluc află de planul diabolic al celor doi și face o criză de apoplexie. Gheorghe, fostul lui vătaf, alungat prin intrigile tânărului ciocoi, îl culege de pe drumuri și se îngrijește de sănătatea lui.

Păturică se pune în slujba lui Alexandru Ipsilanti și primește rangul de ispravnic peste două județe, Prahova și Săcuieni, ca răsplată pentru trădarea și uciderea mișelească a lui Tudor Vladimirescu, fapt ce reprezintă **punctul culminant** (capitolul XXXI).

DEZNODĂMÂNTUL (capitolul XXXII) înfățișează moartea lui Păturică în ocna părăsită, pedepsirea plină de cruzime a negustorului necinstit, Costea Chiorul, precum și moartea Duducăi, ucisă de noul său soț, un turc, din cauza imoralității sale.

ACȚIUNEA este construită prin înlănțuire, respectându-se momentele subiectului. Din punctul de vedere al **structurii**, romanul este relativ unitar. Fidel acțiunii închipuite, prozatorul o urmărește în atingerile ei cu viața reală, realizând astfel ieșiri și reintrări succesive din/în universul ficțional, spre a confirma veridicitatea faptelor surprinse.

Episoade din viața eroilor romanești (ospățul oferit de Dinu Păturică amicilor săi, comparabil întru totul cu cel organizat de Andronache Tuzluc, plângerea ipocrită a Duducăi către ibovnicul ei fanariot în privința sărăciei sale vestimentare etc.) alternează cu secvențe de viață autentică a epocii, cu un vădit caracter documentar (capitolul „Teatrul în Țara Românească" sau „Alesandru Ipsilant și Eteria grecească"). În aceste incursiuni în viața culturală sau social-politică a timpului, Nicolae Filimon, ca, mai târziu, Camil Petrescu, adaugă textului spațiul subsolului, împânzit de note explicative și de trimiteri la documente.

Prozatorul vrea să dea ficțiunii greutatea adevărului: *„Ca să nu trecem de calomniator, punem în fața lectorilor noștri proclamația lui Ipsilant dată către armata sa, când s-a văzut silit a o părăsi și*

a trece în Austria. Dintr-acest document incontestabil se poate convinge fiecare că armata lui Ipsilant era în mare parte compusă din tâlhari de drumuri, lași și trădători".

Acțiunea cunoaște uneori dezvoltări supraabundente (tabieturile slugilor pe durata spectacolului de teatru la care asistă stăpânii) sau comprimări drastice (destinul Duducăi e abia schițat, eroina ieșind din scenă brusc, după căsătoria cu Păturică), fiindcă Nicolae Filimon intenționează să realizeze, cu ajutorul protagonistului, o radiografie a societății românești de la începutul secolului al XIX-lea și nu o poveste de viață izolată.

PROLOGUL conține o schemă a desfășurării epice, evoluția generică a ciocoiului de la starea cea mai modestă, de slugă plecată, la rangul de om de stat.

EPILOGUL se păstrează în latura concretă a acțiunii și îl prezintă pe Gheorghe căsătorindu-se cu Maria (mireasa râvnită cândva de Tuzluc) și având binecuvântarea domnitorului. Mărirea supremă visată de Păturică, slujba de caimacam al Craiovei, îi revine acum lui Gheorghe.

Dacă prologul ține de realism, epilogul este forțat și artificial, înfățișând o răsplătire neverosimilă a personajelor pozitive pentru calitățile lor.

În ceea ce privește **tehnicile narative**, autorul utilizează constant tehnica detaliului semnificativ (*„Ușa se deschise și intră Păturică cu ochii plecați în jos și cu fața mai umilită decât a unui călugăr"*) și a punctului de vedere (*„Fanariotului îi plăcu naivitatea ciocoiului, dar mai cu seamă pompoasele titluri ce-i da cu atâta prodigalitate; și* ***avea dreptate****, căci nu este om căruia să nu-i placă un titlu pe care nu-l are și nu-l merită, dar la care aspiră foarte mult"*).

Alternarea planurilor (o scenă se petrece în casa boierului fanariot, alta în odaia Duducăi sau în prăvălia lui Costea Chiorul și de multe ori e vorba de evenimente derulate simultan) lărgește sfera vieții descrise. Construcția simetrică încadrează desfășurarea narativă între un prolog și un epilog, dar creează și un paralelism al destinelor (ex: Tuzluc și Păturică urmează același drum al parvenirii, dar și aceeași cale a ispășirii).

NARATORUL AUCTORIAL relatează la persoana a treia, fiind omniscient și ubicuu (omniprezent). Înfățișarea, gândurile, comportamentul eroilor săi nu păstrează zone de mister pentru el. Știind totul despre personaje, recurge uneori la prolepsă (anticiparea acțiunii): *„dar Păturică avea o natură de fier; el se afla în preziua vânzării celui mai mare bărbat al României și cu toată grozăvia acestei crime, conștiința lui nu era încă turburată"*, alteori la retrospecție (întoarcerea la evenimente petrecute).

PERSONAJELE sunt construite pe principiul antitezei romantice. Pe de o parte demonii: Păturică, Duduca, Tuzluc, Costea Chiorul; pe de altă parte figurile angelice: Gheorghe, Maria, Banul C. Cu excepția negustorului evreu, celelalte personaje amintite intră într-un sistem de opoziții stridente, Gheorghe fiind termenul de contrast pentru Păturică, Maria pentru Duduca, iar Banul C. pentru Tuzluc.

Eroii intră în scenă gata formați, cu o înfățișare și cu un trecut care reflectă fidel trăsăturile lor morale. În primele zece capitole sunt introduse toate personajele importante în narațiune, numele lor regăsindu-se chiar în titluri (cap. I – „Dinu Păturică"; cap. al II-lea – „Postelnicul Andronache Tuzluc" – aici apar și Banul C. și Maria; cap. al IV-lea – „Chera Duduca"; cap. al X-lea – „Chir Costea Chiorul").

Protagonistul este Constantin Păturică, zis Dinu. **Numele** lui face transparentă obsesia parvenirii. Este un tânăr de 22 de ani, fiul lui Ghinea Păturică, fostul vătaf de curte al lui A. Tuzluc. Chipul și veșmintele lui sugerează alianța cea mai periculoasă, cea a vicleniei cu sărăcia, două impulsuri puternice pentru acțiunea lipsită de scrupule: *„cu față oacheșă, ochi negri*

plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiți cafeniu (...), cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră coloarea din cauza vechimei...” .

Nicolae Filimon suprapune **portretul fizic** cu cel moral, nelăsând lectorului vreo îndoială cu privire la caracterul josnic al personajului său. Întreaga evoluție a eroului nu va face decât să confirme cea dintâi impresie. Observarea fizică a lui Păturică și faptele lui, repetat comentate de narator, rămân pilonii fundamentali în caracterizare. Acceptat de postelnic, la curtea sa, ca ciubucciu, Păturică *„devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei”*. În camera lui cea nouă, destinată de stăpân, *„fața lui se coloră de o bucurie nedescriptibilă”*. **Monologul interior** clarifică, aproape redundant, starea sufletească a ipocritului: *„Iată-mă în sfârșit ajuns în pământul făgăduinței; am pus mâna pe pâne și pe cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și ișchiuzarlâc și ca mâne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot”*. Cu o prefăcută grijă și cu umilință își îndeplinește toate atribuțiile pe lângă postelnic, simulând aceeași atitudine și față de celelalte slugi, mai vechi sau mai în vârstă. În scurt timp devine o prezență necesară și postelnicul vede în el calitățile unui tânăr vrednic și devotat, numindu-l cu afecțiune paternă *„copilul meu”*. Se instruiește cu răbdare și cu perseverență, citindu-i pe Machiavelli, pe Plutarh, pe Cezar, fiind interesat de viețile marilor bărbați.

Are o extraordinară capacitate de disimulare, sărută mâna binefăcătorului său cu devoțiune, lasă să-i curgă lacrimi de recunoștință în fața dovezilor de încredere din ce în ce mai mare pe care i-o arată Tuzluc. Joacă scene *„de tartufism”* cu o zguduitoare putere de convingere.

La întâlnirea cu Duduca, dovedește o mare putere de pătrundere psihologică; ei se studiază reciproc ca doi redutabili dușmani, pentru a conveni, în cele din urmă, că pot deveni o forță invincibilă în efortul comun de a-l ruina pe postelnic.

Calculat, știe să aștepte momentul oportun pentru fiecare lovitură pe care i-o dă stăpânului său, deși niciun moment nu pierde din vedere scopul ultim: *„... de va vrea Dumnezeu cu tine, nu va trece mult și vei avea moșii, țigani și averi nenumărate...”* își spune el, tenace.

De îndată ce ajunge vătaf, înlăturându-l pe Gheorghe, începe să verifice starea proprietăților boierului său și găsește o cale să-i șantajeze nemilos pe arendași și să facă de nesuportat traiul țăranilor. Inițiativa lui de a se îngriji, cu o fățarnică responsabilitate, de starea averii lui Tuzluc este un prilej pentru autor de a-și caracteriza eroul prin relevarea **reacțiilor** lui **psihologice**. Încrezător și mulțumit, postelnicul îi face urarea: *„Cum îngrijești tu de averea mea, așa să îngrijească Dumnezeu de tine”*, dar Păturică, în fața unor asemenea vorbe oraculare, nu are nicio tresărire. Aceeași neclintire sufletească o arată și în alte două scene cu valoare de stigmat moral pentru personaj, a alungării tatălui sărac din casa lui de om din lumea înaltă și a trădării domnului Tudor.

Fire malefică, nu se dă în lături de la nicio ticăloșie: minte, înșală, corupe, înscenează, imaginează continuu strategii de ascensiune. Ispravnic peste două județe, se visează caimacam. Mărirea nu are, pentru el, o limită.

Personajul ilustrează **tipul parvenitului** cinic, sălbatic. **Atitudinea autorului** față de el este de nedisimulată ură. O singură calitate îi recunoaște: voința inumană, imensă: *„Picătura găurește piatra, zice alt proverb. Se poate și nu se poate; acela însă care realiză acest proverb este un om mare în felul său.*

Păturică era într-adevăr un om extraordinar. El își luase hotărârea de a deveni un om mare și niciun obstacol nu putea să-l abată de la această idee fixă".

Închiderea și moartea lui în ocna părăsită reprezintă un final pe care Nicolae Filimon îl concepe ca pe o unică destinație a unui drum al răului în lume.

Personaje secundare

Andronache Tuzluc, o altă reprezentare a parvenitului, are o origine obscură: *„ulițele cele strâmte ale Fanarului, unde se urzesc și se pun în lucrare cele mai întunecoase intrigi..."*. Este definit aproape de momentul introducerii lui în acțiune, ca având *„un mare talent de intrigă și lingușire"*. Ajuns postelnic pe căi încâlcite și murdare, devine unul din oamenii de încredere ai domnitorului Caragea. Simbolic, moșiile lui se numesc Plânsurile și Chinuielele, ca o modalitate de a-i sugera lectorului cruzimea acestui venetic și asupritor. Râvnește la mâna delicatei Maria, fiica banului C., pentru care avea *„un amor foarte tare"*, deși nutrește un sentiment arzător și pentru țiitoarea sa, greaca Duduca. El, ciocoiul desfrânat și lacom, va fi detronat de puiul de ciocoi pe care îl adăpostește cu milă în propria casă. Neprevăzător, ignoră avertismentul lui Gheorghe cu privire la Păturică și asistă apoi neputincios la spectacolul unirii infame, în biserică, a lui Dinu cu Duduca. Lovit de dambla, nu va mai avea parte decât de *„o viață mizerabilă"* sub îngrijirea unei bătrâne plătite de Gheorghe, sluga credincioasă de odinioară. Ca o concluzie la destinul acestui *„erou infernal"* (G. Călinescu), Nicolae Filimon notează, laconic, un proverb: *„Timpul face și desface"*.

Chera Duduca, amanta postelnicului, o adevărată *„Vineră orientală"*, este personajul feminin demonic ce ia parte la monstruoasa coaliție împotriva boierului fanariot. Portretul ei fizic, realizat prin caracterizarea directă de către un personaj episodic, este convențional și neconvingător în idealitatea lui: *„frumoasă ca o zână; naltă și subțirică; fața o are mai albă decât zăpada; obrajii îi sunt rumeni ca două mere domnești; are ochi mari și negri ca murele..."*. Această frumusețe desăvârșită generează *„o mulțime de dorințe nepotrivite cu pozițiunea ei socială"*: fata iubește luxul, petrecerile, vrea să fie scoasă în lume, la teatru. Îl acceptă pe Tuzluc în calitate de protector bogat, dar își dăruiește inima altor bărbați, unul dintre ei fiind Păturică. În opoziție cu chipul său încântător se află trăsăturile ei morale: o făptură cinică și josnică. Ea este tipul întreținutei de lux, lipsite de sentimente. Notația asupra morții sale e rece, Nicolae Filimon considerând pedepsirea ei (cusută într-un sac, apoi aruncată în Dunăre), de către noul soț, binemeritată.

Chir Costea Chiorul, tipul negustorului lacom și venal, are *„un caracter cât se poate de mârșav"*: face camătă, prilejuiește *„întâlniri amoroase chiar în casa lui"*, este delator și hoț. Îi cere cu nerușinare lui Păturică 40% din câștigul obținut de ciocoi prin vinderea hainelor scumpe și a bijuteriilor Duducăi, oferite acesteia de Tuzluc. Lipsa lui de omenie este pusă în evidență de Nicolae Filimon printr-un argument imbatabil: în acțiunile lui necinstite le folosește pe cele două fiice ale sale, făpturi corupte și ele, ticăloșite prematur. Pedepsirea lui este iminentă: va fi biciuit pe străzile orașului, în public și țintuit de urechi în fața prăvăliei sale.

Personajele pozitive abia se rețin. Banul C., Maria, Gheorghe sunt remediul moral al unei societăți bolnave, degradate. Numai că acest remediu este atât de slab conturat, încât el rămâne doar reflexul nevoii de îndreptare socială și etică, manifestate de autor.

Maria este neverosimil de matură și desăvârșită patriotă; Gheorghe este un personaj inconsistent în generozitatea lui de măreție biblică; față de Tuzluc, Banul C. se dovedește inautentic în dialogurile cu Maria, cu domnitorul Caragea sau cu postelnicul. După cum observă G. Călinescu, *„cu astfel de mijloace idealistice, Filimon e incapabil să surprindă psihologia feminității și a cinstei..."*.

PERSPECTIVA NARATIVĂ este *par derrière* (dindărăt), naratorul știe totul despre eroii săi și îi comunică permanent lectorului, cu prisosință, detalii despre viața dinaintea momentului inițial al acțiunii, a personajelor sale. El citește privirea, culoarea obrajilor, mimica, gestica eroilor și descifrează pentru cititor toate aceste semne, smulgând măștile ipocriziei.

Naratorul auctorial își numește receptorii operei, în general, cu formula *„bunii noștri lectori"*, dar uneori li se adresează direct, în termeni de reverență (*„Ce ziceți domnia voastră despre acele amoruri zgomotoase..."*) sau de reproș (*„O, juni! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite..."*). Opera se scrie pentru cititor, cu scopul instruirii lui morale și patriotice. Din această perspectivă, romanul îndeplinește rolul unui manual de îndreptare a moravurilor, de încurajare a virtuților cetățenești.

LIMBAJUL naratorului topește, în fluxul povestirii, termenii de epocă (grecisme: *„bei-mu"*, *„chir"*, *„aporie"*, *„empericlisi"*; turcisme: *„işlic"*, *„cilibi"*, *„aferim"*, *„anteriu"*, *„giubea"*), neologismele (*„patetic*, *„resignațiune"*, *„interes"*, *„amor"*) și cuvintele populare (*„chindie"*, *„coșniță"*, *„ștrengar"*, *„uricios"*, *„ibovnică"*, *„calic"*), *„formând un stil al vremii, un ton arheologic multicolor, oriental, de o împestrițare de Halima"* (G. Călinescu).

Limbajul personajelor ajută la reconstituirea epocii, dar, de cele mai multe ori, în secvențele de dialog, sună convențional și forțat, cu atât mai mult cu cât înseși personajele sunt obligate să-și joace rolurile, ca niște marionete în mâna autorului. Pe alocuri, schimbul de replici amintește de sărăcia dialogului din basm, unde rolul lui este strict funcțional, după cum reiese din această conversație dintre Tuzluc și Păturică:

„– Ia spune-mi acum, mă iubești tu pe mine?

– Te iubesc, stăpâne, mai mult decât pe tată-meu."

În ciuda stângăciilor care îl caracterizează, ***Ciocoii vechi și noi*** este un reper important în evoluția speciei, care va influența realizarea marilor romane sociale de mai târziu.



REPERE CRITICE

- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Editura Minerva, București, 1980: „Imagine a unui tip, dar și a unei lumi, documentar liber romanțat al vechiului regim feudal și fanariot [...]. Ceea ce se ține cel mai bine minte, în afara eroului principal, sunt tablourile și scenele de epocă, instructive ca niște gravuri..."
- George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1986: „Dinu Păturică e un Julien Sorel valah [...]. Oricât de enormă ar fi comparația, Păturică nu e un simplu și vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții."
- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, București, 1981: „Analiza distinge în ***Ciocoii vechi și noi*** două temperamente stilistice, a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducând contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste."

Mara

de Ioan Slavici

Autentică izbândă a prozei românești, în direcția realismului social și psihologic trasată de romanul lui N. Filimon, *Mara* este publicată în foileton în 1894 și apare în volum în 1906.

Ieșit din observarea atentă a lumii și fundamentat pe principiile morale sănătoase ale lui Ioan Slavici, romanul *Mara* surprinde un tablou veridic din viața târgului ardelenesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în plin proces de afirmare a relațiilor capitaliste.

TEMA romanului este una socială, dezvoltată din mai multe nuclee: monografia târgului, familia, rebeliunea produsă de criza erotică, maturizarea. La sfârșitul perioadelor de criză traversate de diverse personaje, fiecare dintre ele va fi capabil să se integreze armonios în viața comunității. Iar pentru Ioan Slavici individul se măsoară prin puterea lui de a se dărui obștii, de a sluji în folosul acesteia.

VIZIUNEA LUI DESPRE LUME valorizează calitățile insului ca participant la viața grupului. Comunitatea modelează, șlefuiește asperitățile caracteriale, face să triumfe legea morală. Ea este ochiul permanent deschis asupra fiecăruia, păstrătoarea severă a tradițiilor, mecanismul de reglare a comportamentului individual. Orice exces este sancționat, împăcarea cu ceilalți este însăși împăcarea omului cu sine.

MOTIVE precum avariția (Mara), nesupunerea (Persida), revolta (Trică), tentativa adulterului (Marta) lărgesc universul uman investigat de scriitor, împrumutându-i din complexitatea vieții înseși.

TITLUL operei este nominal și preia numele precupeței de la Radna, rămasă, de tânără, văduvă cu doi copii. Și totuși nu ea este personajul principal; în centrul acțiunii stă Persida, fiica Marei, urmărită în tribulațiile ei sufletești, ca urmare a unei iubiri neacceptate de comunitatea târgului ardelenesc, pentru băiatul unui măcelar neamț. Începând cu capitolul al IV-lea, intitulat simbolic „Primăvară", se face mișcarea de substituție: locul Marei drept centru de iradiere a acțiunii este luat de Persida. Mara face eforturi de supraviețuire după moartea soțului ei, apoi se îmbogățește, își vede copiii crescând, dar din toate aceste fapte nu putea să iasă un roman solid. Nimic spectaculos nu se mai poate întâmpla în viața ei. Persida însă traversează momente de criză sufletească, se află într-un proces tulbure de cunoaștere și de autocunoaștere, de afirmare de sine. Ea reprezintă un teritoriu de conștiință pe care Ioan Slavici știe să-l exploateze și să-l transforme într-o sferă de interes pentru lector. O secvență scurtă de dialog între două personaje care o zăresc pe fată trecând pe stradă poate oferi lămuriri asupra aparentei nepotriviri dintre titlu și statutul de protagonist:

„- A cui e?

- Se poate să mai întrebi? E leită muma ei!"

COMPOZIȚIA. Narațiunea este organizată în douăzeci și unu de capitole cu titluri sugestive și urmărește destinul Persidei din momentul instalării sentimentului erotic, continuând cu ezitările ei, cu fuga de acasă, cu reîntoarcerea în țară, cu scenele de tensiune conjugală, până la reacceptarea ei de către familie.

„Jumătate din roman notează încet, răbdător, aprinderea, propagarea și izbucnirea iubirii la o fată conștientă prin frumusețe de farmecele ei, întâi provocatoare și nehotărâtă, apoi stăpânită și în stare de orice jertfă."[1] Câteva capitole dinspre final dezvoltă traseul maturizării lui Trică.

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986.

CONFLICTUL iese la iveală încă din capitolul al doilea, în care se istorisește un episod din viața de școlar a lui Trică. Pedepsit pe nedrept, în urma certei cu un coleg, băiatul fuge împreună cu Persida cu o plută peste Mureș și sunt ajutați de câțiva morari, astfel încât luntrița lor să nu se izbească și să se sfărâme de pod. Scena evidențiază puternica solidaritate dintre copiii Marei, dar și spiritul lor independent, care se va manifesta fără posibilitate de împotrivire din partea mamei lor, mai târziu.

Persida și Națl sunt înfățișați în conflictele lor cu propria familie sau cu prejudecățile religioase și etnice ale comunității cosmopolite din Radna și din Lipova, dar mai ales în lupta lor interioară, provocată de trăirea unui sentiment arzător care se vrea înfrânt, dar care triumfă spectaculos peste toate piedicile.

Conflictul sufletesc al lui Trică, generat de sentimentul lui de înjosire și de manipulare de către Marta Bocioacă și chiar de către Mara, este repede stins, odată cu gestul insurgent al băiatului de a se înrola voluntar.

Împăcarea din final a celor două generații, cu un caracter puțin artificial, lasă să se vadă că dușmăniile n-au fost decât *„o scurtă criză de transmitere a deprinderilor ereditare"*[1].

SUBIECTUL. Romanul prezintă scene din viața târgului ardelenesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În centrul evenimentelor se situează familia Marei, o precupeață rămasă văduvă, cu doi copii mici.

Acțiunea urmărește trecerea prin anii de formare a personalităților celor doi copii ai Marei, de la ipostaza „Sărăcuții mamei", până la „Zbuciumare" și „Greul vieței" și apoi, din nou, la „Pace și liniște".

Capitolul I, „Sărăcuții mamei", conține **expozițiunea**. Spațiul consumării acțiunii e Radna, un târg din apropierea Lipovei și la două ceasuri de drum de Arad. Încă din fraza dintâi a textului, lectorul află despre Mara și despre cei doi copii ai ei, rămași prematur fără sprijinul bărbatului din casă, chemat, înainte de vreme, la cele veșnice.

Harnică, Mara muncește cât doi, spre a-și putea crește copiii. Pe fiica sa o trimite, pentru a dobândi o educație aleasă, la mănăstirea minoriților din Lipova, cu o cheltuială minimă și visând să o vadă preoteasă. Pe Trică îl dă, ca ucenic, la cojocarul Claici, un sârb avut, din Arad, cu gând să-l vadă, într-o bună zi, staroste al cojocarilor. Strânge bani în trei ciorapi: unul pentru sine, ceilalți doi pentru copii.

Dacă din **expozițiune** se poate deduce că protagonista este Mara, **intriga** (capitolul IV, „Primăvară") aduce corectura necesară, de perspectivă: un geam al mănăstirii catolice se sparge cu zgomot și Persida, alergând la fereastră, întâlnește privirea lui Națl, aflat în fața măcelăriei. Este clipa care schimbă hotărâtor destinul amândurora.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII. Fiecare încearcă o redresare din starea de perplexitate și apoi de fixație în care îi aruncă o dragoste la prima vedere. Națl își sfârșise ucenicia și trebuia să facă doi ani de călătorie pentru a se putea perfecționa și pentru a susține apoi examenul de măiestrie în fața reprezentanților breslei. Dar nu se îndură să se îndepărteze prea tare de fată, așa că, la Arad, la Lipova sau la Radna, cei doi, inopinat ori intenționat, se tot întâlnesc. Persida refuză să-l ia de bărbat pe tânărul teolog Codreanu, în schimb acesta acceptă să-și asume riscul de a o căsători, fără binecuvântarea părinților, cu Națl. Tinerii, uniți în fața lui Dumnezeu, se stabilesc

---

[1] George Călinescu, *op. cit.*

o vreme la Viena. Închiriază o măcelărie, împreună cu doi prieteni, dar, fiind departe de familie și de binefacerile vieții de acasă, soții încep să se simtă din ce în ce mai apăsați de dorul de casă. Se întorc în țară și deschid un birt, la Sărărie. Persida muncește din greu, ducând întreaga povară a afacerii, în timp ce Națl lenevește toată ziua, irascibil și nemulțumit, se dedă jocului de cărți cu prietenii și băuturii. Certurile lor devin violente, Națl o bate pe tânăra femeie care, epuizată și nefericită, pierde un copil. Viața cuplului devine un chin asumat doar de Persida, căci soțul ei se decide s-o părăsească.

Trică, intrat ucenic la Bocioacă, starostele cojocarilor din Lipova, deși este bine tratat în casa stăpânului, nu acceptă să fie răscumpărat de la armată, cu bani dați de Bocioacă și de Persida și se înrolează voluntar, plecând pe front. Se salvează astfel de primejdia de a nu mai fi el însuși și de a deveni o simplă unealtă în mâinile cojocarului, care îl vrea ginere, sau în mâinile Martei, care îl dorește ibovnic.

Nașterea băiatului Persidei și al lui Națl strânge în jurul lor toată familia, moment ce reprezintă **punctul culminant**. Copilul e botezat la papistași, iar Mara nu se îndură să dea la botez toți banii pe care îi strânsese ca zestre a Persidei.

DEZNODĂMÂNTUL consemnează uciderea măcelarului Hubăr de către fiul său nelegitim, Bandi, un copil de pripas și cu mințile rătăcite.

Din punctul de vedere al **structurii**, *Mara* propune mai multe fire narative: *„«romanul» zgârceniei grijulii a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Națl"*, dar *„episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui la rândul lui, un roman"*[1], dacă autorul i-ar fi acordat importanța și dezvoltarea cuvenite.

Planurile narative alternează, episoade consecutive se petrec la mănăstirea Maria Radna, acasă la Hubăr sau la Mara ori la Bocioacă, unele se desfășoară în țară, altele la Viena. Aceeași conștiință heterodiegetică (a naratorului exterior acțiunii) le relaționează, le conferă semnificații.

Aproape fiecare capitol se deschide cu o reflecție care poate fi asemănată cu intervențiile corului din dramaturgia antică. Se exprimă în termeni de filosofie populară un adevăr fundamental despre conduita umană (cap. III: *„Nu-i nimic mai iute decât gândul, iar vorba poartă gândul dintr-un om în altul"*), despre destin (cap. VI: *„Norocul nu umblă târâș pe aripi iuți și-ți iese, când îi vine rândul, fără de veste-n cale..."*) sau formulează un imperativ social și moral (cap. XIII: *„Datoria să ți-o plătești la timp, căci are și ea rostul ei și nu stă, dac-o lași nebăgată în seamă, în amorțire..."*). Titlurile capitolelor anunță și reduc la esență substanța moralizatoare a fiecărei unități narative: „Furtuna cea mare", „Primăvară", „Datoria", „Inima, săraca", „Două porunci", „Datorii vechi", „Greul vieței" etc. Astfel, se verifică și **realismul** fundamental al operei. Situațiile de viață înfățișate nu sunt izolate, ci reprezentative, desprinse dintr-o experiență de viață milenară, care le-a concentrat în proverbe, zicători sau vorbe de duh. Personajele sunt tipuri, ilustrând trăsăturile esențiale ale indivizilor din categoria pe care o reprezintă și dovedind complexitate psihologică. Persida, ca tip al femeii voluntare, *„devine o Mara și ciclul se reia de la capăt"*[2], Națl este bărbatul slab și influențabil, Trică – adolescentul care se hotărăște să se desprindă de tutela celor din jur, Hubăr – omul închis în sine și muncit de păcate vechi etc. Toate cele trei mari planuri narative sunt ancorate în realitatea imediată; mediul social devine

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Editura Minerva, București, 1980.

[2] *Ibid*.

factor explicativ al evoluției sau al comportamentului personajelor și evaluarea etică a faptelor rămâne, pentru Ioan Slavici, o preocupare de căpătâi.

INCIPITUL realizează o descindere *ex-abrupto* în universul ficțiunii: *„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei...”.* Această frază inițială situează personajul în rândul prezențelor familiare deopotrivă naratorului și lectorului, a căror compasiune comună se concentrează în termenii *„săraca”* și *„sărăcuții”*. În felul acesta imaginarul propus de autor se unește cu realul reprezentat de cititor. Odată puntea de comunicare stabilită, pe ea avansează tumultuos celelalte informații: viciile lui Bârzovanu, răposatul soț al Marei, averea rămasă copiilor, îndeletnicirile văduvei, poziția profitabilă pentru negoț a Radnei, care se află atât de aproape de Lipova și de Arad.

Tărâmul ficțional îl acaparează definitiv pe cititor prin această strategie de captare care valorifică simultan narațiunea, pentru prezentarea faptelor și descrierea, pentru reconstituirea atmosferei vieții de târg.

FINALUL valorifică forța narațiunii de a impresiona, fără ca naratorul să își mai facă simțită prezența. Scena este ocupată de cele două personaje aflate în încleștare, Hubăr și Bandi. Uciderea lui Hubăr nu provoacă niciun comentariu din partea instanței auctoriale. Ultima frază are rolul unei căderi de cortină peste o scenă de viață tragică: *„Când Persida a deschis în cele din urmă ușa ca să vadă ce fac, în casă era liniște și Bandi râdea înainte”.*

Întrucât capitolul final se intitulează „Pace și liniște”, secvența ultimă are rolul de a contraria așteptările lectorului, de a sugera faptul că viața, în zvârcolirile ei imprevizibile, nu se domolește niciodată.

TEHNICI NARATIVE. În calitate de scriitor realist, care construiește o lume fictivă analoagă realității, Ioan Slavici folosește **tehnica detaliului semnificativ**. Persida sfidează privirile care o judecă, astfel: *„Cu inima mereu încleștată și tremurând la fiecare răspântie unde putea să se pomenească în fața unui om pe care nu voia să-l întâlnească, ea umbla dreaptă și cu capul ridicat, gata în toată clipa de a înfrunta privirile orișicui”.*

Nu doar amănuntul psihologic e căutat, ci și cel fizic și vestimentar, cu rol decisiv în caracterizarea morală. La întoarcerea de pe front, Trică este de nerecunoscut: *„Lasă că era periat și pieptănat, cu obrazul ras și cu mustăcioara răsucită, bine strâns la brâu și cu căciula pe o ureche, dar degeaba mai căutai în el pe prostănacul motolog din care putea orișicine să facă ce vrea”.*

Tehnica punctului de vedere impune un **narator** omniscient și ubicuu (omniprezent) care iese câteodată din regimul său de neutralitate pentru a-și compătimi eroii (*„Era, **sărmana copilă**, cuprinsă de spaimă aici în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă”*) sau pentru a-i demasca, așa cum face cu Mara, supralicitând statutul ei de văduvă săracă. *„Vocea naratorului trece pe nesimțite de la identificarea cu limbajul văicăreț și prefăcut al săracei femei, la dezvăluirea, ca din întâmplare, a adevăratei ei situații materiale.”*[1]

Naratorul extradiegetic este un moralist care întrerupe firul povestirii pentru considerații generale precum: *„Câtă vreme se află în largul lui, omul nu-și prea bate capul cu alții; când te afli însă la strâmtoare, te uiți bine împregiurul tău, ca să vezi dacă nu cumva e prin apropiere cineva care poate să te scape”.* Având în vedere că în paragraful următor se menționează că oamenii aflați la nevoie apelează la Mara pentru a obține de la ea un împrumut, fie și cu camătă, se poate deduce că vocea narativă se identifică pe alocuri cu vocea comunității, cu *„gura satului”*. Astfel de

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*

intervenții fac din narator un martor, un membru al obștii, care nu poate decât să exprime filosofia ei de viață, un *raisonneur*.

Tehnica alternării planurilor deplasează centrul atenției lectorului către diferitele personaje și mediul lor de viață, permițând o îmbrățișare mai cuprinzătoare a lumii.

PERSONAJELE. Eroii lui Ioan Slavici sunt firi puternice, capabile să trăiască mari pasiuni, să surmonteze mari obstacole, să se opună, dintr-o credință neînduplecată, altora, lumii, în general. Sunt prezențe credibile, fiindcă autorul știe să le pună în lumină calitățile, dar și defectele, frământările, îndoielile, dar și bucuriile și împlinirile.

Mara este personajul eponim, în ciuda faptului că nu se află în prim-planul acțiunii. Femeie văduvă cu doi copii, ea își câștigă existența ca precupeață la Radna, la Lipova ori la Arad.

Portretul ei **fizic**: *„muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt"* sugerează, pe de o parte, asprimea existenței sale și, pe de altă parte, lipsa ei de feminitate. Deși n-a fost niciodată cu adevărat săracă, nici chiar după moartea înainte de vreme a soțului ei, Mara se lamentează peste tot că este o văduvă sărmană, strategie care o ferește de abuzurile celor din jur și reduce simțitor obligațiile sale față de ei. Autocompătimindu-se, o determină pe maica Aegidia să i-o țină pe Persida la mănăstire mai pe nimic, iar pe Bocioacă, starostele cojocarilor, îl convinge să ia asupra lui întreținerea lui Trică, ba chiar, mai târziu, să-i plătească răscumpărarea de la armată.

Chiar dacă plânge des, gândindu-se la soarta aspră a sa și a copiilor, Mara este o fire răzbătătoare, care nu se pleacă sub loviturile vieții. **Faptele** (ia în arendă podul de pe Mureș, face o afacere rentabilă cu lemnele din pădurea Cladova pe care le încarcă pe plute și le trimite la vânzare la Arad, dă bani cu camătă) arată că este o fire energică și muncitoare, pricepută la câștig. Din ce în ce mai avută, ea ignoră totuși faptul că este femeie, rămâne *„soioasă"* și *„nepeptănată"*, arătându-li-se celorlalți doar ca negustoreasă aprigă și ca mamă ce-și lasă pruncii la fel de nespălați și de obraznici. Pentru ea, nu înfățișarea sau ținuta o ridică în ochii celorlalți, ci banul. Puterea aceasta o venerează ea când strânge creițari în cei trei ciorapi, *„unul pentru zilele de bătrânețe și de înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică"*. Gestul de a săruta banul înainte de a-l pune în ciorap sau de a contempla grămăjoara întinsă pe masă denotă dragostea avarului pentru comoara sa, patimă pe care o dovedește și într-o scenă ulterioară, când Persida leapădă, din pricina bătăilor, primul copil și mama ei o lasă în grija moașei, fugind *„ca dusă de frica morții"*, căci uitase ușa casei descuiată. Când arendează podul, ia suma necesară din ciorapul Persidei și nu dintr-al său. Banul rămâne pentru ea valoare supremă și *„mai presus de bani nu e nimic decât sănătatea și voia bună"*.

Ioan Slavici îi surprinde prin detalii semnificative schimbarea de **comportament** când Mara se află în lume, la o nuntă, și mesenii trebuie să simtă că ea nu mai este o oarecare, ci o femeie întreprinzătoare și demnă, care s-a ridicat prin propria muncă: *„Nu mai era Mara podărița, nici precupeața, nici mai ales văduva rămasă cu doi copii săraci; gătită de nuntă, ea se ținea drept, vorbea rar și chibzuit, ba pentru ca lumea să afle mai scăpa și câte-o vorbă despre supărările pe care ți le fac datornicii"*.

Când Trică este dat afară de la școala din Radna, din pricina încăierării cu supraveghetorul clasei, Mara se simte oprimată din pricina poziției ei sociale, de femeie singură cu doi copii și în acele clipe de amărăciune **se autodefinește** memorabil: *„Eu pot, eu am"*, arătându-se neînduplecată în fața nedreptății semenilor și promițându-i băiatului că-l va trimite la o școală mai bună.

De cele mai multe ori, **caracterizarea prin vorbe** o arată disimulantă, chiar ipocrită. *„De unde aș putea să am eu?"* le răspunde ea celor care o roagă să le ofere un împrumut, până vine vorba despre camătă. Însă în situația amintită mai sus, Mara nu se mai preface vulnerabilă. Ea este stăpâna propriului destin, liniștită în fața vremii ce va veni de conștiința posesiunilor sale.

Ființă simplă, ea visează pentru copiii ei ceea ce admiră mai mult la alții. Preoteasa de la Pecica, bogată și frumoasă, este modelul pe care ea îl alege pentru Persida, iar starostele cojocarilor de la Lipova, Bocioacă, este omul în care podărița întrevede viitorul lui Trică. Dragostea purtată odraslelor ei n-o face excesiv de posesivă și nici nu-i întunecă simțul financiar. Când Persida îi mărturisește frământările în legătură cu Națl, mama nu se dovedește radicală, nu-i cere să renunțe la sentimentul păgubitor, ci o lasă să găsească singură soluția ieșirii din impas: *„Eu, zise Mara umilită în ea, sunt femeie proastă și nu știu ce să-ți fac, nici cum să te povățuiesc. Am făcut ce am putut și după cum mi-a fost priceperea; acum însă mi-a venit rândul să mă uit în gura ta. Am și eu gândurile mele; dar tu n-ai să cauți mulțumirea mea, ci fericirea ta, care mie-mi este mai dorită".*

În asemenea momente, personajul este complet reabilitat. Imaginea Marei care numără banii rezultați din podărit *„până se făceau mulți, încât ochii i se umpleau de lacrimi"* este aproape ștearsă.

Însă Ioan Slavici, în calitate de autor realist, nu sacrifică veridicitatea eroinei sale și alternează scenele de autentică omenie cu cele de acută dezumanizare. Când Trică i se plânge mamei că a devenit robul lui Bocioacă și ținta pasiunii soției sale și că nu vrea să fie răscumpărat de la armată de ei, Mara îi răspunde astfel: *„Nu dau niciun ban! [...] Dacă te vei încurca, atâta pagubă! Ce perzi? Nu e rușinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ți umble gura!".*

În momente de cumpănă, **reacțiile psihologice** ale Marei o definesc ca având o fire optimistă, capabilă să îndure orice lovitură, sub consolarea: *„Tot n-are nimeni copii ca mine!".* Insurgențele copiilor săi (înrolarea lui Trică, fuga de acasă a Persidei) îi dau, paradoxal, un prilej de mândrie maternă. Odraslele îi seamănă, sunt oameni puternici, voluntari, răbdători în suferință, hotărâți să învingă orice adversitate. În **relațiile cu celelalte personaje**, Mara se dovedește tolerantă. Pe Națl îl acuză de a-i fi fost Persidei călău, dar îl iartă; și-ar dori ca pruncul Persidei să fie botezat la ortodocși, dar se împacă în cele din urmă cu gândul încreștinării la papistași.

G. Călinescu distinge în ea *„tipul comun al femeii de peste munți și în genere al văduvei, întreprinzătoare și aprige, la care apare proporția aceea de zgârcenie și de afecțiune maternă, de hotărâre bărbătească și de sentiment al slăbiciunii femeiești"*[1].

Persida este cu adevărat personajul principal al romanului. **Portretul** ei **fizic** inițial se constituie în antiteză cu trăsăturile aspre, nedelicate ale mamei sale: *„Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă și cu toate acestea s-o frângi din mijloc; iar fața ei ca luna plină, curată ca floarea de cireș și albă de o albeață prin care numai din când în când străbate abia văzut un fel de rumeneală".*

Evoluția ei, de la adolescenta fermecătoare la femeia matură, greu încercată de viață, este anticipată, chiar în rândurile imediat următoare ale acestei dintâi portretizări: *„Nu! asta nu putea să rămâie așa. Știa Mara că vine frumusețea și se trece, și-i venea să geamă de durere și-ar fi vrut să o poată fermeca, pentru ca așa să rămâie [...]".*

Personalitate în formare, Persida e plină de contradicții. Iubitoare de curățenie, deretică până și în podul casei, dar atunci când Mara, așteptând-o să sosească acasă de la mănăstire, văruiește

---

[1] George Călinescu, *op. cit.*

pereții, curăță curtea și o îngrădește, aproape nu bagă de seamă strădaniile mamei ei. Se arată foarte îndrăzneață față de Națl, rămânând neclintită în fața ferestrei deschise a mănăstirii, spre a se lăsa văzută, fapt ce contravine grav codului comportamental al timpului, dar mai ales al spațiului sacru în care se află fata. În același timp, duminica, la biserică, alături de mama sa, simte că *„toți se uită cu ochii bine deschiși la dânsa, că toți o judecă și inima i se încleșta, ca și când tot în fața măcelăriei lui Hubăr s-ar afla. Îi era rușine ca și când toți ar putea să afle din fața ei cele petrecute...”.*

Ioan Slavici construiește, prin acest personaj feminin al său, **psihologia îndrăgostitei** care *„avea în sufletul ei ceva ce nu putea să spună nimănui, iar aceasta nu pentru că s-ar fi sfiit, ci pentru că nu știa nici dânsa ce are”.* Dragostea o face timidă, dar și îndrăzneață, îngândurată, dar și veselă, iresponsabilă, dar și chibzuită. Sentimentul ei pentru Națl e sincer și Persida se va decide să poarte crucea iubirii ei pentru un bărbat de alt neam și de altă religie, cu o fire mai slabă, chiar nevolnică.

Caracterizarea prin vorbe descrie și ea linia evolutivă a eroinei. Dacă în momentele ei de ezitare în fața dragostei replicile o arată vulnerabilă și indecisă (*„Iartă-mă, mamă, mama mea cea dragă și scumpă și bună, iartă-mă și spune-mi tu ce să fac”*), mai târziu, confruntată cu crizele de autoritate ale lui Națl, se arată puternică și sfidătoare: *„Nu suntem noi din cei ce știu de frică; poți să mă omori, dar nu să mă umilești!”.*

Caracterizarea prin fapte, atitudini, reacții psihologice construiește treptat **portretul moral** al unei femei înțelepte pe care confruntarea cu viața nu o dezarmează, ci o întărește. Filosofia ei de viață se bazează pe ideea că *„nu e sfârșit încă șirul grelelor încercări”*, că soarta lucrează *„după un plan de mai înainte croit”* pe care ea trebuie să-l primească fără naivități și fără sentimentalisme de prisos. De aceea îndură ocările și bătăile din partea lui Națl, iar atunci când decide să-l părăsească și se întoarce la Mara, în casa părintească, pleacă peste noapte înapoi, la Sărărie, înspăimântată că l-a putut lăsa singur. Lui Națl îi este deopotrivă soție și mamă și, intuindu-i motivațiile nemulțumirii de sine și brutalității, îl ocrotește și îl alină ca pe un copil.

Pentru hărnicia ei și pentru buna organizare pe care le dovedește la birtul închiriat, lumea ajunge să numească locul *„la Persida”.*

Firea sa deschisă, devotată și generoasă o face repede îndrăgită de cei din jur. Până și inima aspră a bătrânului Hubăr se înmoaie în apropierea ei, iar Bandi îi răsplătește bunătatea cu un devotament excesiv.

Treptat, ajunge să-i semene mamei sale la înfățișare: *„se făcuse mai voinică, mai țeapănă, dar totodată și mai nodoroasă oarecum...”*, precum și la apucături: *„Era lucru hotărât încă de la Viena că socotelile Persida are să le poarte. Le și purta, întocmai ca mama ei, și dac-ar fi stat până în zori de zi, ea tot nu era în stare să se culce mai înainte de a-și fi făcut socoteala zilei”.* Cu toate acestea, după cum afirmă criticul Pompiliu Marcea, *„Persida își depășește net mediul, e un personaj superior”* prin puterea ei de a iubi, prin devotament și stăpânire de sine.

Perspectiva narativă este *par derrière* (dindărăt). **Naratorul** știe totul despre personajele sale, despre intențiile, motivațiile și trăirile lor. Convins de adâncimea firii omenești, el nu-și condamnă eroii pentru greșelile lor, dar adeseori fraza ia o turnură admirativă față de Persida: *„și nicăiri Persida nu putea să treacă nebăgată-n seamă”* sau *„Națl era numai bărbatul nevestei sale”.*

În general, **stilul** este sobru și impersonal. Frecvente sunt totuși secvențele redactate în **stil indirect liber**, incursiuni în psihologia eroilor: *„Sfinte Doamne! cât a alergat și a ostenit, cât s-a*

zbuciumat...". În asemenea fragmente planul personajelor fuzionează cu acela al povestitorului, determinând ambiguizarea vocii narative.

MODURILE DE EXPUNERE

Narațiunea este solidă, realizată în spirit realist și construiește firul evenimentelor, urmărind câteva trasee existențiale (Mara, Persida, Trică) de-a lungul unei perioade îndelungate, ceea ce face ca Ioan Slavici să apeleze uneori la **elipsă** (omiterea, din relatare, a unor fapte). Individualitățile prezentate de autor sunt plasate pe fundalul unei epoci concrete (sfârșitul secolului al XIX-lea) și într-un mediu social bine definit (târgul ardelenesc).

Descrierea întărește specificul realist al romanului. Ea recreează atmosfera de epocă (nunta, culesul viilor) și fixează portretele. Dar asemenea pasaje „*nu sunt rodul unei imaginații înzestrate*"[1]. Autorul dă descrierii o valoare funcțională precisă.

Dialogul are atributele veridicității. Este folosit pe spații largi, cu îndemânare, scoțând la iveală mișcările sufletești ale personajelor, stările lor conflictuale. Limbajul personajelor este plin de naturalețe, îmbinând termenul popular („*căpătâi*") cu cel regional („*verbonc*"), cu invectiva („*ticăloasa ticăloaselor*"), cu neologismul („*idol*").

Romanul *Mara* deschide drumul creațiilor realiste de anvergură, fiind un document de viață autentică de la sfârșitul secolului al XIX-lea.



REPERE CRITICE

- George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1986: „Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă."
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Editura Minerva, București, 1980: „Realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numaidecât o justificare etică. [...] În ***Moara cu noroc*** filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrânei: mulțumește-te cu ce ai, mult-puțin, nu provoca soarta. Tragedia izbucnește în parte datorită setei de bani, în parte datorită forțării soartei. Pentru prima oară în ***Mara***, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă, iar în energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil."
- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, București, 1981: „Ioan Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă."



[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1981.



4 Romanul interbelic

Romanul tradițional

Baltagul

de Mihail Sadoveanu

Romanul românesc interbelic urmează mai multe direcții, între care cea a realismului social și psihologic. O abordare particulară a acestei formule este reprezentată de *Baltagul*, apărut în 1930, după ce arta narativă sadoveniană triumfase prin volumul *Hanu Ancuței*, în 1928.

Baltagul este un roman **obiectiv și tradițional**, un univers închis de semnificații care propune o situație de viață verosimilă, cu eroi veridici înfățișați coerent într-o relatare cronologică, sobră și detașată, făcută la persoana a treia.

TEMA. Mihail Sadoveanu surprinde în această creație a sa satul moldovenesc de la munte, în primele decenii ale secolului al XX-lea, la scurtă vreme după schimbarea calendarului iulian cu cel gregorian (1919). Sunt urmărite atât viața comunității rurale arhaice, în liniile ei definitorii, cât și o istorie pastorală dramatică: uciderea unui cioban, din lăcomie, de către alți doi, găsirea ucigașilor și supunerea lor în fața judecății umane și divine. Această a doua direcție tematică descoperă și alte aspecte fundamentale pentru derularea epicului: **dragostea**, **călătoria**, **inițierea**.

În operă se disting **motive literare** de largă circulație, precum: invidia ca motivație a actului ucigaș, animalul credincios, coborârea în infern (vegherea în râpă a mortului), comuniunea om-natură etc.

Ca în orice scriere de factură realistă, **indicii de spațiu** sunt esențiali pentru plasarea ficțiunii în lumea reală. Acțiunea se deschide la Măgura Tarcăului, unde o nevastă de oier, Vitoria Lipan, cade pradă gândurilor sumbre provocate de întârzierea neobișnuit de mare a soțului său, plecat la Dorna pentru a-și spori turmele.

Odată fixat nucleul narațiunii, Mihail Sadoveanu se oprește asupra specificului vieții muntenilor, cu detalii care fac din roman o **scriere monografică**. Bărbații își câștigă pâinea doborând brazii și trimițându-i pe plute la Galați, iar cei mai vrednici întemeiază stâne în munte. Uneori, femeile rămân văduve înainte de vreme. Duc o viață grea *„în satul risipit pe râpi sub pădurea de brad"*, înseninată totuși de cumetrii și de nunți, precum acelea la care Nechifor Lipan își spunea poveștile înțelepte despre soarta muntenilor, veniți ultimii la împărțirea de către Dumnezeu a darurilor către popoare.

Aici, la Măgura, a fi gospodar înseamnă a avea casă nouă în sat și oi la munte. Un astfel de bărbat chibzuiește Vitoria pentru fiica ei, Minodora, și la o astfel de întocmire visează argatul Mitrea, pentru a putea să se însoare.

Autoritatea tutelară este preotul, devenit *„în pustia asta de munte, și primar, și subprefect"*.

Oamenii trăiesc *„cum au apucat"*, *„ca pe vremea lui Boerebista"*, dar unii dintre ei, în special bărbații, care fac drumurile transhumanței, știu și de binefacerile civilizației: trenul, telefonul, telegraful și de rigorile legii impuse prin slujbașii statului.

Superstițiile și deprinderile de a citi semnele naturii sunt active. Vitoria îl visează pe Nechifor trecând călare o apă neagră, dar nu îi vede fața, observă cântatul cocoșului cu pliscul spre poartă și se încredințează că soțul ei a pierit, înainte ca vreun fapt concret să o poată lămuri. Răsucirea vântului, culoarea brazilor, intensitatea luminii sunt pentru munteancă îndemnuri pentru pornire la drum sau pentru popas, dovezi limpezi că Dumnezeu îi ghidează pașii pentru a-l găsi pe Nechifor.

Indicii temporali evidențiază repere ale vieții spirituale ale localnicilor: („*Sâmedru*", Sfântul Andrei, Boboteaza, Postul Mare), fără să realizeze o racordare cronologică strictă a evenimentelor.

Autorul creează o umanitate pe care o înzestrează cu o fidelitate absolută față de rădăcinile ei. Muntenii sunt trăitori în „*locuri strâmte, între stânci de piatră*", unde „*bat puhoaiele*". Astfel de oameni sunt totuna cu locurile, capabili să înfrunte orice vitregii ale sorții, „*răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite*", făpturi zămislite în mit și aruncate în istorie. Prin ei se evidențiază **viziunea despre lume** a scriitorului: unitatea firii, legătura trainică și de neînfrânt dintre viață și moarte, credința în puterea binelui, admirația față de sufletele puternice și curate.

TITLUL este nominal și desemnează o unealtă a civilizației pastorale căreia îi aparțin personajele. De-a lungul firului epic, baltagul este amintit de mai multe ori. Mama poruncește pentru fiul său un baltag pe care îl sfințește preotul; îi cere să-l ascută bine, pe drum; îl somează pe Gheorghiță să îl „*pălească*" fără milă cu el pe un tovarăș întâmplător de călătorie, care îi spune Vitoriei la ureche vorbe necuvenite; când flăcăul îi sugerează mamei că nu ar fi nevoie de precauția de a lăsa banii rezultați din vânzarea produselor la preot, fiindcă el are deja baltagul, femeia observă că „*acela-i pentru altceva*".

În același timp, unealta este evocată în mâinile lui Bogza și pe ea nevasta de la Măgura Tarcăului vede „*scris sânge*"; cu ea, adolescentul îl lovește pe ucigașul tatălui său, în frunte.

Se înțelege de aici că baltagul e mai mult decât o unealtă de muncă. Este arma pusă în slujba dreptății, care se cere să rămână nefolosită în alt scop până atunci și este totodată instrumentul crimei mârșave.

Criticul Marin Mincu asociază baltagul grecescului *labrys*, securea dublă, arma mitică a uciderii monstrului Minotaur, termen în care își are originea cuvântul „*labirint*". În viziunea sa, Vitoria parcurge un labirint al timpului interior, în vreme ce în afară „*timpul stătu*", un labirint al spațiului, cu îndepărtări și apropieri succesive de locul crimei și, bineînțeles, un labirint sufletesc, al îndoielii, al nevoii de sprijin. „*Baltagul, asemănător ca formă securii duble, este făcut să confere nemurire unei legi sacre, aceea a dreptății, împotriva unei arme identice, care a fost folosită însă într-un scop cu totul opus, încălcându-se grav destinația. Aici, baltagul (labrys-ul) este destinat să* ***reinstaureze norma.***"[1]

CONFLICTUL este sugerat încă din primele pagini ale romanului. Nechifor Lipan, plecat din vară să cumpere oi de la Dorna, nu se mai întoarce nici până la sfârșitul toamnei. Întârzierea lui, nefiresc de lungă, provoacă neliniști neadormite soției sale. Aceasta este inițial sursa **conflictului interior** trăit de Vitoria. La scurtă vreme, după ce strânge o serie de semne rău prevestitoare, femeia are certitudinea morții bărbatului său. Zbuciumul ei se intensifică însă, căci îl știe pierit mișelește, prăvălit în vreo râpă, fără lumânare și fără slujbă de îngropare. Din acest moment și până la finalul acțiunii, frământările Vitoriei sunt descrise de către autor cu ajutorul opoziției

---

[1] Marin Mincu, „Un aspect al poeticii sadoveniene – labirinticul", în *Repere*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

lumină/întuneric: *„Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumina"* sau *„Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru"*.

Conflictul exterior ocupă un spațiu mai redus, fiind plasat spre sfârșitul acțiunii. Înfruntarea de către Gheorghiță a ucigașului tatălui său e pregătită minuțios de către văduva care știe că *„va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute și brațul lui să lucreze"*. Lovitura dată de băiat lui Bogza, cu același baltag cu care fusese doborât Nechifor, nu mai este decât replica fizică a aceleiași pedepse aplicate moral, anterior, în timpul praznicului. Întâi, gospodarul de la Doi Meri suferă tortura psihologică a bănuielilor muntencei și a reconstituirii crimei, făcute publică descumpănitor de minuțios. Abia apoi el se prăvălește sub lovitura lui Gheorghiță și sub furia câinelui Lupu.

Dacă zbaterea lăuntrică a eroinei ia sfârșit odată cu împlinirea misiunii sale sacre de a orândui cele de cuviință pentru odihna sufletului celui dispărut și odată cu dezvăluirea făptașilor, conflictul exterior nu primește o rezolvare la fel de senină. Bogza îi cere femeii, înaintea morții, iertare pentru fapta lui ticăloasă, dar Vitoria îi refuză liniștea de pe tărâmul de dincolo, spunându-i rece: *„Dumnezeu să te ierte"*.

SUBIECTUL reamintește relația de intertextualitate a scrierii lui Mihail Sadoveanu (**hipertextul**, textul cel nou, dezvoltat dintr-o sursă prelucrată) cu balada *Miorița* (**hipotextul**, textul de origine, folosit ca reper).

Romanul își află punctul de plecare în uciderea ciobanului mai bogat, prezentată doar ca posibilitate în ***Miorița***, ceea ce înseamnă că scrierea sadoveniană prelungește scenariul ipotetic din baladă, dându-i consistența faptului împlinit. Părții lirice din opera populară îi ia locul desfășurarea epică: ciobanul este căutat nu de mamă, ci de soția sa împreună cu fiul, trupul său nu va fi înmormântat *„în strunga de oi"*, ci în cimitirul satului Sabasa, ucigașii nu sunt lăsați să primească doar pedeapsa divină, ci sunt supuși întâi justiției omenești. Miticul e transplantat în concretul istoric.

EXPOZIȚIUNEA oferă faptelor un cadru: un sat de pe malul Tarcăului, toamna și protagonista Vitoria Lipan, soție de oier. **Intriga** apare chiar înainte ca momentul inițial al subiectului să se fi încheiat, căci lectorul află de mâhnirea femeii în așteptarea neliniștită a soțului înainte de a se fi familiarizat complet cu tabloul locurilor și al locuitorilor. În fapt, chiar parabola sociogonică despre darurile făcute de Dumnezeu tuturor neamurilor pământului poate fi considerată un fragment al intrigii. Suferințele traiului muntenilor prefigurează înseși durerile îndurate de familia Lipan.

Întrepătrunderea expozițiunii cu intriga face ca acțiunea să primească un caracter dramatic încă de la început.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII urmărește faptele Vitoriei, în absența prelungită și nejustificată a lui Nechifor. Munteanca cere sfat de la preot și de la vrăjitoare, dar nu se lasă amăgită de consolările niciunuia. După ce depune o jalbă la prefect, la Piatra, despre dispariția soțului ei, vinde piei și brânză pentru a-și procura banii necesari călătoriei către Dorna, pe urmele bărbatului. O lasă pe Minodora la mănăstirea Văratic și dă gospodăria în grija argatului, apoi, la 10 martie, pleacă împreună cu Gheorghiță spre locuri necunoscute, înfruntând toate primejdiile *„ieșirii din gineceu"* (N. Manolescu). Trece pe la Bicaz, unde află că Nechifor fusese oaspete la han, apoi pe la Călugăreni, Fărcașa, Borca (unde dă de o cumetrie), Cruci (unde întâlnește un alai de nuntă) și, la Vatra Dornei, descoperă, din registrul de vânzări și cumpărări, că Nechifor plătise 300 de oi, dar vânduse 100 unor ciobani care-l însoțeau. Coboară înspre Neagra, pe

urma turmelor, apoi la Borca; la Sabasa îi află de urmă, lui și celor doi tovarăși, dar în satul următor, la Suha, descoperă că nu mai fuseseră văzuți decât doi oieri, gospodari de frunte din localitatea Doi Meri. Întețindu-și căutările, Vitoria dă peste osemintele celui dispărut, între cele două sate, în râpa de la Crucea Talienilor, către care îi conduce câinele lui Lipan, regăsit întâmplător. Munteanca organizează înmormântarea după datină și invită la praznic pe câțiva săteni, pe reprezentanții autorităților, dar și pe cei doi bănuiți: Calistrat Bogza și Ilie Cuțui.

„Reprezentațiunea trădătoare" (G. Călinescu) pusă la cale la pomenirea mortului, când Bogza este provocat să-și piardă cumpătul și să-și mărturisească fapta, lovit fiind cu baltagul de către Gheorghiță și *„sugușat"* de câine, este **punctul culminant**.

DEZNODĂMÂNTUL reîntoarce viața eroilor la starea de echilibru. Vitoria face planuri de cinstire a mortului, la toate praznicele cerute de datină și de întoarcere acasă, pentru a duce mai departe cele începute.

Din punctul de vedere al **compoziției**, romanul este alcătuit din 16 capitole care înfățișează o poveste de viață cu obârșia în mit, fie cel mioritic, așa cum sugerează mottoul (*„Stăpâne, stăpâne/ Mai chiamă ș-un câne"*), fie cel egiptean, al lui Osiris, așa cum demonstrează Al. Paleologu în lucrarea sa ***Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu***. Mottoul are rol de avertisment asupra întâmplărilor tragice ce vor fi dezvăluite lectorului, iar legenda plasată în **incipit** coagulează sensul tuturor faptelor narate. Un cioban este ucis și i se fură oile, câinele său credincios se străduiește zadarnic să-l apere. Soția celui dispărut îl caută prin lume împreună cu fiul, rămășițele mortului sunt descoperite în cele din urmă și îngropate, vinovații sunt pedepsiți. Tot acest traseu dramatic de viață este anticipat în povestirea inițială în care sunt surprinse coordonatele existenței aspre a muntenilor trăitori în *„locuri strâmte, între stânci de piatră"*, unde *„bat puhoaiele"*.

Tenta tragică a începutului este atenuată de portretizări umoristice (*„S-a înfățișat și turcul: Tu să fii prost, dar să ai putere asupra altora, cu sabia"* sau *„Pe rus l-a învrednicit să fie cel mai bețiv dintre toți"*), precum și de postura de bătrân înțelept, dar cu puteri limitate a lui Dumnezeu (*„– Apoi ați venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteți, dar n-am ce vă face. Rămâneți cu ce aveți. Nu vă pot da într-adaos decât o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; și s-aveți muieri frumoase și iubețe"*). Această secvență inițială dezvăluie faptul că destinul muntenilor este ineluctabil, că suferința și bucuria intră laolaltă, într-o proporție indistinctă, în rânduiala lor eternă.

Începutul creează atât un interesant orizont al așteptării, cât și o ambiguizare a vocii narative. La prima impresie, cel ce istorisește pare a fi naratorul. Apoi aflăm că povestirea despre *„semnele"* dăruite neamurilor era rostită de Lipan la cumetrii ori la nunți și, ceva mai târziu, că legenda este de fapt rememorată de Vitoria. Lectorul este pus astfel în situația de a aștepta să vadă cine este protagonistul și cui îi aparține relatarea.

Introducerea în lumea eroilor este căutată și denotă o mare grijă pentru atragerea cititorului în universul ficțiunii.

Spre deosebire de incipit, **finalul** apare brusc, ca o cădere neașteptată de cortină și este construit nu din perspectiva naratorului, ci a eroinei care, eliberată de greaua sarcină încredințată de dragostea față de soț, de datină și de responsabilitatea față de urmași, se gândește la viitor. Monologul ultim al Vitoriei este expresia biruinței asupra morții, a cugetului curat asupra josniciei.

Unda de umor produsă de replica finală: *„Iar pe soru-ta să știi că nici cu un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor"* detensionează

atmosfera încărcată, chiar sumbră în care se desfășoară acțiunea și totodată amintește de firea aprigă, neînduplecată a femeii.

TEHNICI NARATIVE. Într-o narațiune destul de simplă, care avansează **liniar**, cu puține momente de retrospecție (amintirile Vitoriei și ale celor care l-au cunoscut pe Lipan), **detaliul semnificativ** decupează psihologii, adâncește percepția lectorului asupra eroilor: *„Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei care nu era lângă dânsa. Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețǎ. S-ar fi cuvenit să-i fie rușine, căci avea copii mari, însă nu mărturisea asta nimănui, decât numai sieși, nopților și greierului din vatră"*. Un asemenea procedeu, care lămurește resorturile lăuntrice ale Vitoriei, îl face pe Al. Paleologu să vadă în ***Baltagul*** în primul rând un roman de dragoste.

Tehnica punctului de vedere dezvăluie, pe alocuri, un narator implicat (*„toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul* ***nostru*** *cel de demult"*), chiar ironic (*„În Suha, domnul Anastase Balmez și-a început cercetările lui cu o dibăcie de care* ***se simțea cu drept cuvânt mândru****"*). Uneori, narațiunea suprapune perspectiva auctorială cu cea a eroinei: *„Domnul Iorgu Vasiliu părea om așezat, căci purta ochelari și scria într-un catastif. Avea chelie, ceea ce dovedea muntencei că era și prea învățat"*.

Alteori, un eveniment este comentat cu febrilitate prin prisma comunității: *„Spuneau* ***unii și alții*** *că ar fi nevoie să vie vreun judecător de la târg, să cerceteze cum a fost cu vânzarea oilor. [...] Nu spune* ***nimene*** *că asemenea gospodari cu vază ar fi în stare a săvârși o faptă rea. [...] Afară de asta, a mai spus* ***nu știu cine*** *că numaidecât cinstiții gospodari trebuie să arate martorul ori martorii care s-au găsit față la vânzare și la numărătoarea banilor"*. Dar **naratorul** este, în general, obiectiv, având atributele omniscienței și ale ubicuității (omniprezenței).

PERSONAJELE. Pentru T. Vianu, *„chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor"*[1]. Vitoria Lipan, eroina romanului ***Baltagul***, este o astfel de plămădire, iar fiul ei, Gheorghiță, este pregătit pentru a deveni un asemenea om puternic, pe care soarta, oricât de neîndurătoare, să nu-l frângă. Nechifor Lipan însuși este întruchiparea aceluiași prototip uman.

În realizarea acestor personaje, Mihail Sadoveanu nu se străduiește să le dăruiască un anumit chip, ci mai ales un anumit suflet. **Portretul fizic al Vitoriei** este destul de vag. E o femeie încă destul de frumoasă, *„cu ochii ei căprii în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului"*.

Portretul moral este complex și se construiește din comportament, atitudini, relații cu celelalte persoane, limbaj etc. Ca nevastă de oier și gospodină într-un sat patriarhal, de munte, ea este obișnuită cu drumurile lungi ale soțului și, în consecință, cu exercitarea atât a atribuțiilor ei de femeie, cât a și a sarcinilor ce îi revin în absența bărbatului. Își crește copiii cu severitate, în spiritul ferm al tradiției, asprimea dovedindu-se în special față de Minodora, vinovată, în ochii mamei, de acceptarea tendințelor moderne: *„Acum vă strâmbați una la alta și nu vă mai place catrința și cămașa; și vă ung la inimă lăutarii când cântă câte un valț nemțesc. Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-mea n-am știut de acestea și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu"*. Are grija gospodăriei, păstrează rânduiala sărbătorilor, rămâne fidelă vechiului calendar, cinstește pe pruncul abia botezat ca și pe mirii întâlniți pe drum, **fapte**

---

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1981.

care pun în lumină atașamentul Vitoriei față de valorile lumii în care trăiește, dar și devotamentul în îndeplinirea rolului ei de femeie într-o comunitate de tip arhaic, condusă de legi precise.

Când Nechifor întârzie peste obicei, Vitoria preia și sarcinile și precauțiile sau inițiativele bărbatului: vinde piei de oaie și brânză, lasă banii obținuți astfel la preot, pentru a nu fi prădată peste noapte, trage cu arma, în întunericul nopții, pentru a-i speria pe hoți, face toate pregătirile necesare drumului, întreprinde o lungă și grea călătorie întru descoperirea celui dispărut.

Sentimentul ei dominant este dragostea purtată lui Nechifor: *„Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa-i era drag și acum, când aveau copii mari cât dânșii"*. Când intuiește că bărbatul ei este mort, **atitudinea** sa față de ceilalți devine răutăcioasă. Durerea o face insensibilă la dorințele sau la nevoile celorlalți. Pe Minodora o respinge cu brutalitate când aceasta vrea să o ajute la strânsul mesei, pe Gheorghiță îl lasă să se obosească și să flămânzească peste măsură la drum, bucurându-se de semnele neodihnei sau ale foamei pe care le citește pe chipul lui. Față de străini e precaută, șireată și, în chip fals, umilă. Comportându-se astfel, poate iscodi despre soțul său, atrage simpatia sau sprijinul celor din jur.

Cufundarea în sine, rezultată din supunerea în fața bănuielilor sumbre, o face zgârcită la vorbă sau batjocoritoare. Pe Gheorghiță îl apostrofează: *„-Dragul mamei cărturar, se vede că mintea ta e-n cărți și-n slove. Mai bine ar fi să fie la tine în cap"*. În discuția cu subprefectul Anastase Balmez, este insinuantă și capabilă să-i impună acestuia direcția cercetărilor, vorbindu-i despre existența unui virtual martor al tranzacției oilor, dintre Nechifor și ceilalți doi ciobani, în absența căruia cei doi rămân potențialii vinovați. Scena praznicului o arată de o stăpânire de sine aproape inumană. Vorbele ei, când pline de o simulată bunăvoință, când aspre ca un bici, îl fac pe Calistrat Bogza să se mânie și, în cele din urmă, să se trădeze.

Autocaracterizarea stă și ea sub semnul disimulării. *„Grăiesc și eu ca o minte slabă ce mă aflu"* îi spune Vitoria subprefectului alarmat de forța psihică excepțională pe care o descoperă în această femeie.

Munteanca, neștiutoare de carte, se pleacă în fața puterii de a descifra slovele a fiului său, dar aprecierea lui și desconsiderarea față de sine nu sunt întru totul sincere: *„Văd că toți sunteți cu cap și cu învățătură. Numai eu îs o proastă"*.

Caracterizarea prin mentalități/convingeri dezvăluie credința nevestei de oier că toate câte sunt alcătuiesc o carte ale cărei semne sunt inteligibile pentru cel care știe să privească sau să asculte cu atenție. Pentru că viața și moartea sunt consubstanțiale, iar separația lor este aparentă, Mihail Sadoveanu îi atribuie Vitoriei puterea de a comunica, în anumite clipe, cu soțul ei: *„Din întunericul lui, în care se depărta, pentru întâia oară Lipan se întorsese arătându-și fața și grăind lămurit numai pentru urechile ei"*. Și, cum omul nu poate fi despărțit de natură, Vitoria află, în puterea vântului sau a soarelui, în culoarea brazilor sau a norilor, porunci pentru drumul ori pentru cercetările sale.

Reacțiile psihologice ale eroinei sunt urmărite cu finețe de către autor. Într-un singur moment femeia își dovedește slăbiciunea, și anume când găsește osemintele lui Lipan în râpă. Strigându-l pe numele adevărat, Gheorghiță, înfioară muntele cu chemarea ei îndurerată. În rest, suferința i se păstrează în straturile cele mai adânci ale sufletului.

Caracterizată de celelalte personaje, Vitoria apare ca *„fărmăcătoare; cunoaște gândul omului"* (Gheorghiță); stăpânită de *„cei șapte draci"* (Nechifor); de o frumusețe încă ispititoare (negustorul David). Aceste perspective diverse îi conturează în chip esențial portretul: un om frumos și puternic, cu o voință de neclintit, capabil să citească firea și gândul celui din fața sa.

N. Manolescu îi concentrează însușirile într-o observație remarcabilă: *„Vitoria este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise"*[1].

Nechifor Lipan este personajul absent, în jurul căruia, totuși, se ordonează liniile acțiunii. Un oier priceput și un bun negustor, el este construit la **dimensiuni de baladă**: merge noaptea la drum, fără frică, disprețuind pericolul, se repede cu baltagul asupra unor hoți care îi ies în drum, făcându-i să se retragă înspăimântați, e bucuros de tovărășia veselă și de cântecul lăutarilor, ba chiar și de compania unor ochi verzi, străini, care-l fac să întârzie în drumul spre casă.

Portretul fizic se află în consonanță cu trăsăturile morale ale bărbatului: *„mustața aceea neagră", „ochii aceia cu sprâncene aplecate", „înfățișarea lui îndesată și spătoasă"*.

În viziunea lui Al. Paleologu ***(Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu)***, Nechifor este o paradigmă mitică, un zeu al vegetației, aidoma lui Osiris. Moartea lui ritualică este urmată de o firească renaștere, înlesnită de îndeplinirea ceremonialului funerar de către Vitoria/Isis, la capătul căutărilor întreprinse cu ajutorul lui Gheorghiță/ Horus și al animalului psihopomp (păzitor al sufletului defunctului), Lupu/Anubis. Mihail Sadoveanu însuși menționează trecerea dinspre tată spre fiu a însușirilor, ca într-un permanent proces de unificare a vieții și a morții: *„sângele și carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în pași, în zboruri, în chemări"*.

Gheorghiță este un personaj secundar, un adolescent care parcurge, călăuzit de mama sa, drumul inițierii. În călătoria lor, băiatul află că *„femeile-s mai viclene [...], iar bărbați îs mai proști; însă mai tari de vârtute"*, că tăcerea, disimularea, răbdarea sunt manifestări mai prețioase uneori decât fapta, că durerea, suferința, grijile, renunțările fac și ele parte din rostul omului. Treapta cea mai înaltă a traseului său de maturizare este veghea în râpă a osemintelor, coborârea în infern, căci accesul la un nivel superior de conștiință este condiționat de contactul direct cu moartea. Simbolic, flăcăul preia puterile celui dispărut și de aceea el reușește să-l înfrunte atât moral, cât și fizic, pe ucigașul tatălui său și să-l doboare.

Vitoria, Nechifor, Gheorghiță sunt oameni ai muntelui, individualități, dar și esențe transistorice. Uniți prin nume (*Vitoria* = biruință; *Nike–phoros* = purtător de victorie; *Gheorghe* = învingătorul balaurului), ei reprezintă forța eternă a binelui, principiul solar care se afirmă asupra răului și întunericului.

În *Baltagul*, **perspectiva narativă** este dindărăt, naratorul știe totul despre eroii săi. Cu toate acestea, preocupat mai mult de acțiune decât de mișcările sufletești ale personajelor, naratorul auctorial trece relativ repede peste descrierea zbuciumului lor. Notația laconică ține locul investigației psihologice. În scena îngropării lui Lipan, Vitoria este surprinsă astfel: *„Atuncea, apropiindu-se, și-a pus mâna în creștet și și-a mânat broboada neagră pe ceafă. Aducându-și după asta degetele ca niște ghiare asupra frunții, a părut că vrea să-și smulgă ochii"*.

Descrierea ocupă însemnate spații, fiind creatoare de atmosferă. Mihail Sadoveanu prinde răsufletul pădurii, vuietul apelor, răsfățul poienii la soare, delicatețea primilor clopoței albi. Toate acestea au un rol adânc semnificativ; clopoțeii albi, soarele darnic devin aproape imediat termeni de comparație cu stările personajului: *„Trupul ei ar fi vrut să cânte și să înmugurească; simțea intrând în el soare și bucurie, dar în același timp se ofilea în ea totul"*.

Narațiunea se desfășoară destul de rapid încât să păstreze trează curiozitatea lectorului asupra rezolvării conflictului, chiar dacă certitudinea despre moartea lui Nechifor se stabilește aproape de la începutul romanului.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980.

Dialogul are o pondere însemnată, e viu și autentic. Realizarea schimbului de replici din scena praznicului este magistrală. Prin dialog se dezvăluie abilitatea și viclenia Vitoriei, precum și stânjeneala, apoi furia nestăvilită a lui Bogza.

În general, **limbajul personajelor** se suprapune **limbajului naratorului**. Ambele discursuri lasă impresia de vechime, de fixare în spațiu, de înțelepciune. Arhaismele (*„câne", „țintirim", „oloi", „pălitură"*) și regionalismele (*„oleacă", „bulz", „repegior", „sumăieș"*) unifică planul eroilor și cel al povestitorului. Destul de rar apar și neologisme, în special în limbajul naratorului (*„portret", „recomandare", „noțiune", „delicat"*) sau al eroilor desprinși într-o anumită măsură de lumea țărănească, cum sunt subprefectul sau escrocii la jocul de zaruri, din Galați (*„a ponta", „neonest", „just", „a conveni"*).

Stilul indirect liber apare ca o confirmare a suprapunerii vocii naratorului cu vocile personajelor, procedeul având ca rezultat pătrunderea în conștiința eroilor și reliefarea unui conținut psihologic. În stil indirect liber este prezentată neliniștea lui Bogza: *„Să fie adevărat cum spune Ileana, și cum arăta Gafița când nu era încă așa de otrăvită de dușmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji și sunt oglinzi în care poți privi lucruri trecute și viitoare? Un bărbat nu poate crede asta..."* .

Baltagul este o experiență romanescă valoroasă, în contextul prozei românești interbelice și rămâne, *„prin repeziciune și desăvârșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu"* (G. Călinescu).



REPERE CRITICE

- Petru Mihai Gorcea, ***Nesomnul capodoperelor***, Editura Cartea Românească, București, 1977: „Basm, epopee, roman – structurile literare își vădesc, în viziunea lui Sadoveanu, continuitatea. Textul prezintă o sinteză a lor..."
- Zaharia Sângeorzan, ***M. Sadoveanu. Teme fundamentale***, Editura Minerva, București, 1976: „***Baltagul*** prezintă epic o mitologie în care relația viață-moarte devine un simbol al fecundității neîntrerupte. Viața muntelui exprimă un înalt nivel al spiritualității mitice românești, un cod moral și filosofic unde guvernează adevărul."
- George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1986: „Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și, când dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării."
- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, București, 1981: „[...] obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încât nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunând din orga colosală a naturii."

Romanul realist, obiectiv

I. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

Concepția lui Liviu Rebreanu despre arta romanului este construită în articole, interviuri, scrisori și jurnale publicate sub titlul de ***Jurnal***[1], prin grija fiicei scriitorului, Puia Florica Rebreanu, și a lui Nicolae Gheran.

Ideile sale privind reflectarea realității în artă compun o veritabilă doctrină a realismului românesc obiectiv, indicând prin aceasta și limitele sămănătorismului (curent literar de la începutul secolului al XX-lea):

- „Artă înseamnă creațiune de oameni adevărați și de viață reală. Nu atât meșteșugul stilistic, cât mai ales pulsația vieții interesează." (Liviu Rebreanu, ***Jurnal***, vol. I, pag. 371)
- „[...] scrisul nu mi se pare deloc o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze. Pentru mine arta – zic artă și mă gândesc mereu numai la literatură – înseamnă creație de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii cu viață proprie, cu lumea proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității." (Liviu Rebreanu, **„Cred"**, ***Jurnal***, vol. I, pag. 368).
- „A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă." (Liviu Rebreanu, ***Jurnal***, vol. I, pag. 368).
- „Temelia creației rămâne, negreșit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu vom sacrifica niciodată o intenție. Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu șlefuit și neprecis." (Liviu Rebreanu, **„Cred"**, ***Jurnal***, vol. I, pag. 369).

În legătură cu adoptarea perspectivei narative a obiectivității, Liviu Rebreanu susține: „M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întâi. Hiperbolizarea aceasta a eului, rămășiță anacronică de la romanticii care, ei și atunci, puteau să se creadă aievea buricul pământului, mi se pare puțin ridicolă. Scriitorul de azi, afară de poetul liric, trăiește într-o lume atât de relativă din toate punctele de vedere, că numai identificându-se cu multe relativități izbutește a pătrunde și a înfățișa absolutul, care, cel puțin în artă, rămâne năzuința supremă". (Liviu Rebreanu, **„Cred"**, ***Jurnal***, vol. I, pag. 368).



[1] Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1984.

Ion

de Liviu Rebreanu

Opera lui Liviu Rebreanu se înscrie în modelul realismului de tip obiectiv, contribuind, în perioada interbelică, la înnoirea romanului românesc, prin două direcții: **observația socială**: *Ion* (1920), *Crăișorul* (1929), *Gorila* (1938), *Răscoala* (1932) și **romanul psihologic**: *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Jar* (1934), *Amândoi* (1940).

Ion este un **roman realist de tip obiectiv**, apariția lui marcând o schimbare de atitudine față de viața rurală, pe care o transfigurează în mod obiectiv: *„[...] o revoluție față de lirismul sămănătorist [...] constituind o dată istorică, am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice”*[1]. Liviu Rebreanu este adeptul romanului realist de tip balzacian, în care importante sunt acțiunea și personajele. În viziunea sa, literatura este *„creație de oameni și de viață”*, scopul ei este acela de a a crea *„pulsația vieții”*, exprimând astfel deziderătul realist al autenticității în artă. În exprimarea vieții în artă, Liviu Rebreanu a fost influențat și de alte formule estetice autohtone, reprezentate de I. Slavici, D. Zamfirescu și universale, reprezentate de E. Zola, Lev Tolstoi sau F. M. Dostoievski.

După clasificarea lui Nicolae Manolescu, Ion este un **roman doric**[2], formulă a romanului românesc de până la jumătatea perioadei interbelice: *„[...] romanul e o* ***imago mundi*** *și o structură: o felie de viață, cum pretindeau zoliștii și un substitut logic al vieții”*[3].

Opera în discuție este și un **roman social**, veritabilă epopee a satului românesc transilvănean și o frescă a vieții articulate în spațiul rural, de la începutul secolului al XX-lea. Satul ardelenesc este transfigurat în datele lui esențiale, ca analogon verosimil și veridic al lumii reale: *„nici o colectivitate anistorică, scoasă din scara evoluției sociale, nici un colț de rai bucolic”*[4], problematica lui fiind reprezentată de patima pentru pământ, de iubire, de marile evenimente din viața satului (nașterea, nunta, moartea), de obiceiuri, tradiții și mentalități (hora, muncile agrare, organizarea gospodăriei țărănești, relațiile inter și intrafamiliale, condiția femeii), de condiția intelectualului, de multietnic. Liviu Rebreanu își respectă programul artistic al autenticității, operând, împotriva viziunii idilist-sămănătoriste, destructurări ale unor clișee cum ar fi acela al satului depozitar al valorilor etice și morale sau al existenței unor apostoli ai satului: învățătorul și preotul.

GENEZA romanului este explicată de autorul însuși în volumul ***Mărturisiri***, din 1932, prin legătura pe care el o găsește între trei întâmplări diferite, petrecute cam în același timp, în satul Prislop, unde a locuit o vreme. Într-o zi, el a surprins pe câmp un țăran îmbrăcat în haine de sărbătoare, care a sărutat pământul: *„ca pe o ibovnică”*. La puțin timp după scena cu sărutatul pământului, primește o veste despre o fată din sat, Rodovica, pe care tatăl ei, un țăran bogat, a bătut-o groaznic, aproape s-o omoare, pentru că pățise rușinea de a avea un copil *„din flori”*. În același timp, Ion Pop al Glanetașului: *„un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor și foarte sărac”* (prototipul lui Ion), i-a mărturisit dragostea lui pătimașă pentru pământ: *„Pronunța cuvântul pământ cu atâta sete, cu atâta lăcomie și pasiune, parcă ar fi fost vorba despre o ființă vie și adorată...”*[5].

---

[1] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1981.
[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1 Gramar, București, 2000.
[3] *Ibid.*
[4] Zigu Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980.
[5] Liviu Rebreanu, *op. cit.*

Cele trei întâmplări au căpătat coerență în mintea autorului, prin intuirea unei relații logice și ontologice între evenimente diferite: *„Și atunci... m-am pomenit făcând o legătură între cele trei momente: Ion al Glanetașului, cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica, înadins și numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce i se cuvine unei fete de om bogat. Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă și atunci flăcăul, devenit în sfârșit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii.*

– Uite un schelet de roman! mi-am zis atunci"[1].

Pe de altă parte, în geneza romanului trebuie menționate și hipotextele (textele sursă), cum ar fi nuvelele ***Fapt divers, Ofilire, Răfuiala*** ș.a., din care unele elemente vor fi preluate și amplificate în romanul ***Ion*** (hipertext).

TEMA romanului a suscitat controverse: unii critici au formulat-o drept problematica pământului, într-o perioadă istorică determinată, coroborată cu viața socială a Ardealului de la început de secol XX, alții drept problema destinului: *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune"*[2]. Putem observa, de asemenea, că și tema iubirii este prezentă, prin conturarea evoluției protagonistului între *„glasul pământului"* și *„glasul iubirii"*, cele două forțe care se înfruntă în sufletul său.

STRUCTURA romanului este una **simetrică, circulară**, numită și **sferică** sau **inelară**, pentru că incipitul și finalul sunt poziționate simetric, prezentând, ca figură a imaginarului, drumul care intră și iese din lumea ficțiunii, o iluzie a vieții care continuă insensibilă la dramele individuale, o repetare a acțiunilor și a situațiilor.

Simetria se păstrează și la nivelul planurilor acțiunii: două planuri – tehnica planurilor paralele, prin care sunt descrise viața unor familii și a unor medii sociale diferite, țărani și intelectuali, în paralel. Trecerea de la un plan al acțiunii la altul se realizează prin tehnica narativă a alternanței.

Particularitatea **compozițională** a romanului este dată de cele două părți, intitulate metaforic *„Glasul pământului"* (alcătuit din șase capitole: „Începutul", „Zvârcolirea", „Iubirea", „Noaptea", „Rușinea", „Nunta") și *„Glasul iubirii"* (alcătuit din șapte capitole: „Vasile Baciu", „Copilul", „Sărutarea", „Ștreangul", „Blestemul", „George", „Sfârșitul"), toate având titluri semnificative. Primul și ultimul capitol se numesc *Începutul* și *Sfârșitul*, întărind ideea circularității existenței. Metafora *glasurilor* semnifică cele două chemări lăuntrice, obsesii ale personajului principal, Ion Pop al Glanetașului, care se constituie în termeni ai conflictului interior al acestuia. Montajul compozițional al romanului este unul logic, întâmplările fiind relatate în ordine cronologică, întocmai ca în romanul de tip tradițional. Romanul apare astfel ca o construcție arhitectonică, în care părțile alcătuitoare urmează întregului.

DISCURSUL impersonal al naratorului extradiegetic este reprezentat de o voce supraindividuală, caracteristică romanului tradițional de tip doric. Naratorul este omniscient și omniprezent, manifestându-se ca un Demiurg în propria creație. El stăpânește destinele personajelor, știe totul despre ele, le controlează evoluția și anticipează deznodământul încă de la începutul romanului: *„Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric"*[3].

---

[1] Liviu Rebreanu, *op. cit.*
[2] Nicolae Manolescu, *op. cit.*
[3] *Ibid.*

RELAȚIA NARATORULUI CU PERSONAJELE este autoritară, eroii lui sunt predestinați și acționează în consecință. Ei nu sunt liberi, sunt victime ale unui destin prestabilit și se supun *„tiraniei semnificativului”*[1], deoarece sfârșitul este așezat înaintea începutului.

OBIECTIVITATEA PERSPECTIVEI NARATIVE este realizată prin modul în care naratorul privește lumea ficțională pe care o relatează: lumea aceasta există în mod independent de cel care o privește, e acolo dintotdeauna, e o prelungire a lumii reale. Intrarea în spațiul romanesc, prin intermediul drumului de la începutul romanului, presupune intrarea într-un univers deja existent, plasat in inima realului, după cum afirmă N. Manolescu.

TITLUL romanului validează condiția de personaj eponim a eroului (numele personajului se regăsește în titlul operei). El se leagă de titlurile capitolelor, sugerând traseul sinuos al destinului protagonistului.

INCIPITUL este o descriere, realizată prin tehnica focalizării, a drumului care intră în Pripas și a așezării rurale. Tehnica focalizării permite naratorului omniscient concentrarea atenției pe un element, care devine motiv anticipativ: *„Din șoseaua care vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armandia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.*

Lăsând Jidovița, drumul urcă anevoie până ce-și face loc printre dealurile stâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu cununiță de flori veștede agățată de picioare. Suflă o adiere ușoară, și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri.

Satul parcă e mort. Zăpușeala ce plutește în văzduh țese o tăcere năbușitoare. Doar în răstimpuri fâșie alene frunzele adormite prin copaci. Un fuior de fum albăstrui se opintește să se înalțe dintre crengile pomilor, se bălăbănește ca o matahală amețită și se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceață cenușie. [...] Casa învățătorului este cea dintâi, tăiată adânc în coasta unei coline, încinsă cu un pridvor, cu ușa spre uliță, și cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare și dojenitoare”.

Naratorul construiește cadrul inițial al universului ficțional, din care, deși eponim, personajul principal lipsește. Este prezent, în schimb, cronotopul: topografia imaginară în care se circumscrie satul (drumul, crucea, casa și toponimele: *Cișmeaua-Mortului, Râpele-Dracului, Pripas, Jidovița)* statuând impresia de verosimilitate. Timpul, suspendat în secvența descriptivă, impune o pauză pentru ca cititorul să *„vadă”* locul.

Lectura, în cheie simbolică, a incipitului, aduce lectorului semnificații suplimentare, privind lipsa de omogenitate a lumii rurale și complexitatea ei: căldura – *„se identifică cu mânia inițierilor războinice, legată de obținerea unei anumite puteri psiho-fizice”*; balaurul – *„un simbol al răului și al tendințelor demoniace”*; crucea – *„crucea simbolizează pământul, fiind însă expresia aspectelor intermediare, dinamice și subtile ale acestuia”*, *„baza tuturor simbolurilor de orientare, la diferitele niveluri de existență ale omului”*; casă – *„ca și cetatea, ca și templul, casa se află în centrul lumii,*

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*

este imaginea universului"[1], drum – *„îngemănează simbolul liniei, legăturii, accesului cu cel al mișcării în timp, cu toate întâmplările previzibile sau imprevizibile ale călătoriei. Este asociat cunoașterii, inițierii, transformării, destinului"*[2].

ACȚIUNEA romanului se desfășoară pe două planuri narative: unul urmărește viața țăranilor, având în centru povestea tânărului sărac, Ion Pop al Glanetașului, care, pentru a intra in posesia pământurilor lui Vasile Baciu pune la cale un plan de seducere a Anei, fiica acestuia; celălalt plan reflectă condiția intelectualului român în Ardealul ocupat de austro-ungari și are în centru conflictul dintre învățătorul Herdelea și preotul Belciug. Cele două planuri se influențează reciproc, comunicând la nivelul personajelor. Coerența succesiunii secvențelor narative se realizează printr-o **tehnică a contrapunctului** (prezentarea aceleiași teme în planuri diferite). Astfel, nunții țărănești, a lui Ion cu Ana, îi corespunde nunta intelectualilor, a tânărului teolog George Pintea cu fiica mai mare a învățătorului, Laura Herdelea; conflictului dintre Ion și Vasile Baciu pentru pământ îi corespunde conflictul dintre preotul Belciug și învățătorul Zaharia Herdelea; petrecerii de la hora desfășurată în curtea văduvei lui Maxim Oprea îi corespunde balul anual din Armadia.

SUBIECTUL romanului este construit în mod clasic. În **EXPOZIȚIUNE** sunt precizate spațiul, timpul acțiunii și personajele principale. Scena reprezentativă este aceea a horei de duminică, la care participă toți locuitorii din comuna Pripas. Stratificarea socială este evidentă: săracii și „bogotanii" satului, reuniți doar în focul someșanei, și intelectualii, marcați distinct de narator: *„Deodată toată lumea se întoarse spre uliță. Toți bărbații scoaseră pălăriile, iar cei de pe prispă se sculară în picioare... Venea preotul Belciug cu d-na Maria Herdelea, soția învățătorului, cu domnișoara Laura și cu Titu. Primarul și fruntașii satului ieșiră în poartă întru întâmpinarea domnilor"*.

Scena este importantă și pentru conturarea conflictelor din roman, a naturii lor. Astfel, observăm un **conflict exterior,** care desemnează un dezacord, o opoziție, o dispută, o luptă între două sau mai multe personaje dintr-o operă epică sau dramatică, reprezentând diverse sentimente, opinii, rațiuni. **Conflictul exterior** al romanului se caracterizează prin simetrie și angrenează conflicte secundare. Ion râvnește la pământurile lui Vasile Baciu și vede în seducerea Anei mijlocul de a le obține; el nu o iubește pe Ana, ci pe Florica, aceste două personaje feminine fiind construite în paralel – Ana este urâtă, dar bogată, Florica este frumoasă, dar săracă: *„Dar Florica era mai săracă decât dânsul, iar Ana avea locuri și case, și vite multe..."*. Vasile Baciu, la fel ca Florica, sunt piedici în calea obținerii pământului mult râvnit, iar Ana devine un obstacol în împlinirea iubirii. Conflictul cu George Bulbuc, flăcăul bogat cu care Vasile Baciu voia să-și mărite fata, este unul secundar, care va declanșa un alt conflict în planul intelectualității: preotul se ceartă cu învățătorul, pentru că acesta din urmă ia partea lui Ion, iar el pe a lui George. În partea a doua a romanului, George va deveni un obstacol pentru Ion în calea iubirii.

Conflictul se poate desfășura și între două idei, sentimente opuse, în planul conștiinței aceluiași personaj – *conflictul interior, psihologic*. **Conflictul interior** al personajului principal constituie un semn de modernitate în roman, ilustrând interesul pentru analiza psihologică. Cele două glasuri, al pământului și al iubirii, care răzbat succesiv în sufletul lui Ion, sunt de fapt două

---

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, 3, Editura Artemis, București, 1995.
[2] Draga Irina Popa, „Calea rătăcită sau «a te pierde pentru a te regăsi»", *arts.iasi.roedu*, <http://arts. iasi. roedu. net/draga/gallery/calea/>

chemări lăuntrice de împlinire a ființei sale. Intensitatea acestor glasuri este foarte puternică, ele acționează ca nevoi esențiale ale eroului și îl transformă într-un personaj stihial, care va deveni *„o victimă măreață a fatalității”*[1]. Mai întâi, se arată mai puternic glasul pământului, iar chemarea iubirii revine în partea a doua. Tragismul conflictului interior provine tocmai din forța acestor glasuri lăuntrice, care îl stăpânesc și îl transpun într-o situație-limită a confruntării cu o forță mai presus de el, cea a pământului: *„Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:*

– Cât pământ, Doamne!...

În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înțepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Și atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau niște cântece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simțea atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul”. (cap. „Zvârcolirea”)

Secvența se continuă cu **INTRIGA** – înfruntarea dintre Vasile Baciu și Ion, apoi bătaia dintre George Bulbuc și Ion, două momente-cheie, care conțin manifestări violente ale unor oameni stăpâniți de patimi.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII alternează evenimente care îl au ca protagonist pe Ion cu altele, la care iau parte intelectualii satului. Obsedat de pământ, Ion caută o soluție de a-l convinge pe Vasile Baciu să-i dea fata. Deși în sufletul său chipul rumen al Floricăi se statornicește, flăcăul luptă pentru a-și găsi un loc respectat în cadrul colectivității rurale: *„Mă moleșesc ca o babă neroadă. Parcă n-aș mai fi în stare să mă scutur de calicie.... Las că-i bună Anuța! Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului pentru niște vorbe...”*. Incursiunea în istoria personajului, din partea a doua a capitolului „Zvârcolirea”, potențează și motivează dragostea de pământ: *„Între Ion și pământ există o coeziune afectiv-organică și s-a demonstrat că tainica solidarizare izvorăște dintr-un fond sufletesc primar”*[2].

O seduce pe Ana, așteptând apoi să-i fie date ca zestre loturile, iar între timp intră cu plugul în delnița lui Simion Lungu și-i fură câteva brazde. Simion îl dă în judecată, fiind sprijinit și de preotul Belciug, care îl învinuiește pe Ion de violență și obrăznicie și-l afurisește în biserică, făcându-l de rușine în sat. Pentru că a rămas însărcinată fără soț, Vasile Baciu o bate des pe Ana, aproape lăsând-o fără suflare, mai ales după ce înțelege că tatăl copilului e Ion și nu George Bulbuc, cum sperase el. În timp ce Ana aștepta să fie cerută de nevastă, ceea ce se întâmplă după multă suferință, cu sprijinul preotului Belciug, în casa învățătorului Herdelea se pregătea nunta Laurei cu George Pintea, un teolog dintr-o familie cu tradiție. Ion se tocmește cu socrul său în privința zestrei și nunta are loc, nașii fiind domnul și doamna Herdelea.

Nunta lui Ion cu Ana este descrisă ca un moment important în viața satului, la care petrec toți locuitorii timp de trei zile, de sâmbătă până luni. Nunta Laurei are loc la berăria Rahova, din Armadia, unde sosește *„domnimea”*.

---

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*
[2] Liviu Rebreanu, *Ion*, Editura Albatros, București, 1994.

Un moment semnificativ în evoluția conflictelor romanului este reliefat în partea a opta a capitolului „Nunta". Acum protagonistul trece de la dorința de pământ la iubire, iar Ana intuiește că necazurile ei nu s-au sfârșit, anticipându-se, astfel, moartea ei: *„Pe la miezul nopții urma să joace pe bani mireasa. Fiindcă Ana, cu sarcina ei, s-ar fi ostenit prea tare, îi ținu locul drușca întâi, adică Florica. Mirele o învârti de câteva ori voinicește și aruncă apoi un zlot de argint în strachina înflorită. Herdelea scoase o hârtie de douăzeci de coroane, dar puse pe Titu să joace. Pe urmă veniră toți oaspeții, pe rând, dăruind fiecare după cum îl lăsa inima și punga... În vremea asta Ana ședea pe laviță, rușinată că n-a putut juca ea, geloasă puțin că Ion ar fi strâns pe Florica mai tare ca ceilalți și totuși mulțumită, plutind parcă într-un nour de fericire atât de mare că se simțea răsplătită pentru toate suferințele.*

Când se isprăvi jocul miresei, Briceag începu o Someșană pipărată, în care se amestecară bătrânii cu tinerii. Ion jucă iar cu Florica și-n vălmășagul asurzitor se pomeniră curând aproape de ușă, unde era mai întuneric. Nu deschise gura niciunul din ei; fata chiar nici nu îndrăznea să-l privească în ochi; el însă fierbea și-și încleștase degetele în șoldurile ei pline, uitând de tot pe Ana, închipuindu-și că Florica e mireasa lui... Deodată apoi îi șopti răgușit, cu ochii înflăcărați:

– Numai tu mi-ești dragă în lume, Florică, auzi tu?... Auzi?

O strânse năvalnic la piept, crâșnind din dinți încât fata se spăimântă și se uită rușinată împrejur. În aceeași clipă Ana tresări ca mușcată de viperă. Simți că nădejdile ei de fericire se risipesc și că ea se prăvale iar furtunos în aceeași viață nenorocită. Se porni deodată pe un plâns amar care să-i alunge presimțirile nemiloase...Cine ia însă în seamă lacrimile unei mirese?... Ion așezându-se mai târziu lângă ea, îi zise nepăsător:

– Amu ce te mai bocești? Că doar nu mergi la spânzurătoare...".

La doar două săptămâni după nuntă, Ion află că Vasile Baciu nu vrea să-și onoreze cuvântul și să-i dea toate pământurile. Se răzbună pe Ana, pe care o bate cumplit, până obosește, deși era însărcinată. Ana va naște un băiat, pe câmp, *„în dricul verii"*, dar inima lui Ion nu se îmblânzește, pentru că înțelege că acum e legat de soție și mai mult.

PUNCTUL CULMINANT al subiectului se află în capitolul „Sărutarea", partea a opta. Iarna, sătul de scandaluri, Vasile Baciu îl ia pe Ion la Jidovița, la notarul Stoessel, unde-i trece ginerelui toate loturile și casele. În apropierea primăverii, Ion se duce să-și vadă pământul și, copleșit de sentimentele năvalnice din sufletul lui, îl sărută ca pe o ibovnică: *„Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor..."*. Scena are semnificații simbolice, indicând faptul că relația omului cu pământul frizează patologicul: pământul ia locul iubitei, iar sărutarea induce ideea morții.

Între Ana și Ion se statornicește acum răceala și, după ce asistă la două morți premonitorii, a lui Avrum și a lui Dumitru Moarcăș, Ana se spânzură. Ion este judecat pentru brazdele furate de la Simion Lungu, dar și pentru că a îndrăznit să reclame un judecător și stă o lună la pușcărie, în Armadia, timp în care, fiul său, ultimul garant al averii, se îmbolnăvește și, după eliberarea lui, la scurt timp, moare.

DEZNODĂMÂNTUL este construit într-o logică a organizării evenimentelor, de la cauză la efect, având conotații tragice. Ion vrea să-și regăsească iubita pierdută, pe Florica, fata săracă a văduvei lui Maxim Oprea, care se măritase cu un țăran bogat, George Bulbuc. Avertizat de Savista, George vine pe nepregătite acasă și-l omoară cu sapa. George este ridicat de autorități, iar pământul lui Ion rămâne bisericii, conform înțelegerii făcute cu preotul Belciug.

În celălalt plan al acțiunii, se prezintă viața intelectualilor satului, preotul Ion Belciug, rămas văduv și, de aceea, puțin posac și înrăit și familia învățătorului Zaharia Herdelea, cu cei trei copii Laura, Ghighi și Titu, un alter-ego al autorului. Adversitatea dintre cele două familii, pe fondul prieteniei învățătorului cu Ion, se ascute pe parcursul derulării acțiunii. Herdelea intră în conflict cu autoritățile austro-ungare și acceptă să-l voteze pe candidatul maghiar la alegeri.

FINALUL închide cercul, restaurând ordinea și conturând imaginea universului sferoid: *„Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...”.*

PERSONAJUL PRINCIPAL al romanului este Ion Pop al Glanetașului, *„tipul generic al țăranului român”*[1], având ca prototip figura unui țăran din satul Prislop. **Construcția personajului** ilustrează estetica realistă, fiind un personaj-tip reprezentativ pentru lumea satului: țăranul român, obsedat de ideea de a avea pământ. Faptul că este un personaj exponențial este observat de criticul literar G. Călinescu: *„Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion”*[2]. Filosofia de existență a lui Ion are în centru verbul *„a avea”*, instinctul de posesiune determinând toate acțiunile personajului din prima parte a romanului. Personajul se definește, în mod esențial, în relație cu pământul, care este privit ca o ființă vie, cu care intră în dialog.

Există în roman două scene relevante pentru relația personajului cu pământul: una plasată în capitolul „Zvârcolirea” din *„Glasul pământului”* și alta, în capitolul „Sărutarea” din *„Glasul iubirii”*. În prima **scenă:** *„glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l”*, personajul apare în ipostaza de rob al pământului: *„Cât pământ, Doamne!...”*. A doua **scenă**, cea din capitolul „Sărutarea” inversează raporturile, omul devine uriaș, iar pământul sclav, de data aceasta fiind vorba de pământul-proprietate. Secvența în care Ion îngenunchează și sărută pământul reprezintă un ritual parcurs de erou, o trăire supraindividuală, o expresie a instinctului ancestral. Omul vede, în pământ, femeia iubită. Comunicarea cu *„pământul ibovnică”* aduce, pentru scurt timp, împăcarea celor două glasuri contrare din sufletul lui Ion.

Despre Ion, aflăm că era harnic și priceput și că de mic a iubit pământul: *„Iar pământul îi era drag ca ochii din cap. Nicio brazdă de moșie nu s-a mai înstrăinat de când s-a făcut dânsul stâlpul casei. Tatăl lui Ion, Alexandru Glanetașul, sărac iască și lenevior de n-avea pereche, mâncase repede zestrea Zenobiei, fiindcă toate crâșmele le bătea cât e Armadia de mare. La școala din sat, Ion a fost cel mai iubit elev al învățătorului Herdelea, fiindcă era silitor și cuminte. Dar îi era mai drag să păzească vacile pe câmpul pleșuv, să ție coarnele plugului, să cosească, să fie veșnic însoțit cu pământul”.*

Prin **tehnica monologului interior**, pătrundem în intimitatea personajului, pentru a observa latura morală și natura obsesiei sale: *„Dojana preotului îl șfichiuia ca un bici de foc. Numai ticăloșii sunt astfel loviți în fața lumii întregi. Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lăsa călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rândul oamenilor. Îi ardeau obrajii și tot sufletul de rușine și de necaz. Gândurile însă îl frământau mereu. Își zicea din ce în ce mai des că, robotind oricât, nu va ajunge să aibă și el ceva. Va sa zică va trebui să fie veșnic slugă la alții, să muncească spre a îmbogăți pe alții. Toată istețimea lui nu plătește o ceapă degerată, dacă n-are și el pământ mult, mult”.*

[1] Zigu Ornea, *op. cit.*

[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.

Ion este, în același timp, un personaj-individualitate, un destin, ceea ce îl umanizează și îi conferă complexitate fiind glasul iubirii. Chemarea umană a erosului va birui chemarea mitică a pământului.

Critica literară a instituit cel puțin trei coordonate ale analizei eroului:

Eugen Lovinescu: *„Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală, și, cu deosebire, o voință imensă.”*[1]

George Călinescu: *„Lăcomia lui de zestre e centrul lumii [...]. Nu din inteligență a ieșit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică ființei reduse.”*[2]

Nicolae Manolescu: *„Ion este victima inocentă și măreață a fatalității biologice.”*[3]

George Călinescu constata că, în romanul ***Ion***, Liviu Rebreanu construiește și **o frescă socială cu aspecte monografice,** ale cărei dimensiuni complexe se pot totuși reduce la câteva aspecte esențiale:

Condiția femeii. Ana și Florica sunt personaje secundare, feminine, antitetice, construite pentru a ilustra obsesiile protagonistului: pământul și iubirea. Ana este urâțică, dar bogată, iar Florica este frumoasă, dar săracă. Niciuna nu poate, singură, să corespundă dorinței atavice, instinctului de posesiune al lui Ion. Amândouă sunt victime sigure ale societății rurale, dure și neiertătoare: Ana îndură bătăi de la tată și de la soț, este certată de soacră, nu are parte de iubirea familiei și se spânzură, în ebraică, numele ei înseamnă favoare, milă; Florica nu se mărită cu flăcăul iubit, ci cu fiul unui *„bogotan”*, caută împlinire alături de Ion, dar rămâne singură, după ce Ion este omorât, iar soțul este întemnițat.

Analizând condiția femeii, descrisă în roman, George Călinescu afirmă: *„În societatea țărănească din romanul lui Rebreanu, femeia reprezintă două brațe de muncă, o zestre și o producătoare de copii. O dată criza erotică trecută, ea încetează de a mai însemna ceva pentru feminitate. Zenobia, mama lui Ion, repetă, dar nu cu accente atât de grave, destinul Anei, dar Florica, deși frumoasă, deși căsătorită cu înstăritul George, nu-și poate totuși împlini destinul pentru că nu dă curs iubirii”.*

În roman, întâlnim stereotipul de gen, conservat și întreținut de personaje la nivelul conștiinței, ca expresie a valorilor și a credințelor dintr-o societate tradițională și religioasă. Când o scapă de bătaie pe Ana, o vecină, nevasta lui Macedon Cercetașu, formulează o judecată ce sugerează condiția grea a femeii: *„Taci, draga lelii! Taci și rabdă, că femeia trebuie să sufere dac-așa a lăsat-o Dumnezeu...”.*

Condiția intelectualului. La un alt nivel este prezentată condiția intelectualului: învățătorul Herdelea, preotul Belciug, poetul Titu Herdelea, avocatul Grofșoru ș.a.

Intelectualii sunt construiți în relație cu satul, cu țărănimea, apoi cu statul austro-ungar. Intelectualii români se bucură de autoritate în sat, în schimb sunt tratați discreționar de stat. Pentru că nu-i învață pe copii limba maghiară, învățătorul Herdelea este obligat să se pensioneze.

Condiția materială a familiei, datoriile la bancă, neliniștea că pământul pe care e construită casa nu le aparține, grija copiilor – zestre pentru fete, slujbă pentru Titu – sunt doar câteva dintre aspectele care conturează condiția grea a intelectualului.

---

[1] Eugen Lovinescu, *op. cit.*
[2] George Călinescu, *op. cit.*
[3] Nicolae Manolescu, *op. cit.*

Problema patriotismului/problema națională. Romanul aduce în discuție și problema națională: impresia de nedreptate în legătură cu judecarea lui Ion de către un judecător maghiar, inspectorul Horvath și evaluarea din perspectiva limitelor impuse de statul austro-ungar, alegerile *„libere"*, visul românilor de tipul lui Titu Herdelea de a trece munții în România, refuzul preotului Belciug de a-i învăța pe copii *Tatăl nostru* în limba maghiară sunt câteva dintre evenimentele care pot fi înțelese doar prin raportarea semnificațiilor la epoca transpusă în operă.

Categorii sociale/problema pământului. Stratificarea societății/colectivității satului este evidențiată de la începutul romanului, în scena horei. Exercitându-și funcția de regizor, naratorul prezintă personajele conform condiției lor materiale: țăranii săraci *„ca degetul"*, precum Ion, Florica, Todosia, văduva lui Maxim Oprea; *„bogotanii"*, precum Toma Bulbuc și Vasile Baciu; *„domnimea"* formată din Zaharia Herdelea și preotul Ioan Belciug. Evoluția socială, dincolo de ancestrala problemă a pământului, este sugerată prin categorii diverse: avocați, judecători, notari.

Momente importante din viața satului: hora, nașterea, nunta, moartea, muncile agricole. Hora este un dans țărănesc, caracterizat prin faptul că dansatorii se prind de mână într-un cerc. De aici s-au desprins semnificațiile ei simbolice de imagine a vieții, a circularității universale. Pentru autor, descrierea horei este ocazia de a proiecta soarta lui Ion într-o zonă a autenticității folclorice și etnografice.

Nașterea pune mai ales problema grea a femeii, silită să muncească până aproape să nască. Pentru o femeie de la țară, nașterea unui copil este un moment pe cât de dureros, pe atât de important pentru structura familiei. Ostilitatea naturii din scena în care naște Ana, indiferența soțului față de starea sa și a copilului îi prevestesc sfârșitul tragic.

Nunta țărănească întregește dimensiunea monografică a romanului. Înțelegerea celor două familii în privința zestrei fetei, pețitul, ritualul nunții și ceremonialul religios sunt aspecte inserate în roman în același scop al prezentării satului într-o manieră verosimilă, al creării iluziei realiste, accentuând importanța funcției referențiale a limbajului.

Moartea apare ca un fenomen dublu: firesc, în cazul lui Dumitru Moarcăș, care moare de bătrânețe, după ce se statornicește în casa Glanetașilor și nefiresc, în cazul lui Avrum, al Anei și al lui Ion. Moartea este de multe ori violentă, în acord cu viața frustă, aspră a personajelor.

În concluzie, romanul ***Ion*** de Liviu Rebreanu asimilează elementele definitorii ale esteticii realiste: obiectivitatea perspectivei narative, omnisciența si omniprezența naratorului, caracterul impersonal al narațiunii, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, problematica de ordin social, transfigurarea realității în totalitatea și diversitatea ei, autenticitatea personajelor și a întâmplărilor, complexitatea intrigii, simetria compozițională, crearea unor personaje-tip, reprezentative pentru lumea din care provin.



REPERE CRITICE

- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iași, 1997: „Arhitectul se dovedește un dialectician al tragicului, fenomen a cărui necesitate nu este ca la antici de ordinul transcendenței, ci un final logic, determinat de structura societății."
- Vasile Lovinescu, ***Eu, personajul***, Editura Cartea Românească, București, 1988: „Locul din care se face descrierea peisajului, locul narațiunii la Rebreanu este, frecvent, inconștientul personajului. Rebreanu se poate lipsi de discursul indirect liber, fiindcă are la îndemână un alt mijloc de intruziune: viziunea din abis."
- Cornelia Ștefănescu, ***Momente ale romanului***, Editura Eminescu, București, 1973: „Există în artă o simplitate care nu ucide viața, ci, dimpotrivă, o sporește, îmbogățind-o cu neașteptate înțelesuri. Este simplitatea pe care o ilustrează operele capitale ale lui Liviu Rebreanu, ***Ion, Pădurea spânzuraților, Răscoala***, cuprinzând adevăruri grave despre om și tragedia lui, exprimate clar, fără nicio urmă de pedanterie. Solid construite, articulate în sensul tradițional al romanului, aceste opere se află în contrast izbitor cu tendințele heterodoxe ale romanului francez post-proustian, care instaurează o viziune eterogenă atât în acțiune și conflicte, cât și în modul de structurare a personajelor."
- Nicolae Balotă, ***De la Ion la Ioanide***, Editura Eminescu, București, 1974: „O ficțiune devine un loc abisal al tragicului atunci când fatalitatea, deosebit de activ-apăsătoare, își găsește eroi pe potrivă. Avem, oare, eroi tragici în romanele lui Rebreanu? Nu, firește, în sensul oarecum clasic al termenului. Nu avem eroi tragici, deși catastrofele abundă, ci victimele unei tragedii care depășește individualul. Rebreanu a intuit perfect patosul secret al unei umanități trăind sub o zodie inclementă, dar având energia revoltei. Ș-apoi există până și în satul plin de urme ale atemporalului o conștiință, obscură, în formare, din care izbucnesc flăcări uneori ce luminează totul. Or, tragedie nu este decât acolo unde este conștiință."



Romanul obiectiv, de analiză psihologică

Pădurea spânzuraților

de Liviu Rebreanu

Pădurea spânzuraților dezvoltă un caz de conștiință, ilustrând **formula unui** *„roman realist psihologic”* (N. Manolescu). Interesat deopotrivă de cadrul care generează frământările personajului, cât și de meandrele sufletești ale protagonistului, autorul pune totuși accentul asupra acestora din urmă.

Romanul apare în 1922, ca o continuare necesară a experienței de investigare a mediului social și a psihologiei umane realizată în *Ion* (1920). Dacă *Ion* rămâne, în esență, un roman de evenimente, *Pădurea spânzuraților* se ocupă în special de examinarea interioară a eroului pus într-o situație limită.

TEMA este războiul, cu mutilările sufletești pe care acesta le produce, anunțată de câteva proze scurte ale autorului, cum ar fi *Catastrofa* și *Ițic Ștrul, dezertor*. Apostol Bologa se situează mai întâi în ipostaza lui David Pop, eroul din prima nuvelă amintită, un om care luptă fără să-și pună probleme de conștiință, din reflexul dat de obediența față de o instanță superioară, cum este statul. Ajunge apoi, în chip simbolic, dincolo de nenumăratele diferențe de situație, ca și Ițic, un vinovat fără vină, prins în angrenajul monstruos al istoriei. Însă Ițic este silit să devină dezertor și, refuzând dezonoarea, se spânzură. Apostol hotărăște să dezerteze, pentru a evita crima îndreptată asupra conaționalilor, dar este prins și spânzurat.

VIZIUNEA DESPRE LUME. Cartea se deschide cu o dedicație care evidențiază tragicul suport real al ficțiunii rebreniene: *„În amintirea fratelui meu Emil, executat de austro-ungari, pe frontul românesc, în anul 1917”.* Dar romanul contopește această întâmplare familială zguduitoare cu drama generației înseși a lui Liviu Rebreanu, după cum chiar autorul mărturisește, aceea de a aparține unui neam și de a fi silit să lupte în armata adversă, a statului multinațional (Imperiul Austro-Ungar). Acestor surse ale romanului, ținând de experiența directă a prozatorului, li se adaugă câteva fotografii văzute de Liviu Rebreanu cu înfiorare, înfățișând *„o pădure”* de spânzurați din spatele frontului italian.

Având o legătură atât de puternică cu viața, cartea este și un document artistic despre absurdul și suferințele antrenate de Primul Război Mondial. Viziunea despre lume a romancierului însumând protestul împotriva războiului, condamnarea nepăsării față de individ, dezaprobarea abuzurilor exercitate asupra conștiinței soldatului, în general, se lasă dedusă din întregul roman, dar este exprimată, secvențial, și de locotenentul evreu Gross: *„– Statul! Statul care ucide! În spate statul nostru, în față statul dușman și la mijloc noi, cei osândiți să murim ca să asigurăm huzureala câtorva tâlhari care au pus la cale măcelul milioanelor de robi inconștienți”.*

Tema și viziunea despre lume a autorului se dezvoltă într-o narațiune focalizată asupra unui singur destin, cel al lui Apostol Bologa, însă cu rol de însumare. Zguduirea sufletească a românului este reprezentativă și pentru spaimele cehului Klapka, pentru frământările evreului ungur Gross, pentru durerea ruteanului Cervenco.

Narațiunea este presărată cu elemente simbolice, cu o mare putere de sugestie, așa cum este spânzurătoarea. Prin mijlocirea câtorva calificări (epitete, personificare) spânzurătoarea dezvăluie poziția autorului față de realitatea frontului: *„nouă”* (de fiecare dată alta, pentru că fiecare dramă este unică în felul ei), *„sfidătoare”* (expresie a unei autorități inflexibile), *„al cărei braț parcă amenința”* (întrupare a terorii).

TITLUL este nominal, alcătuit din două substantive concrete, ceea ce îi potențează capacitatea de a realiza o vizualizare sumbră. Imaginea apare prima dată în roman în evocările înfricoșate ale lui Klapka, apoi în experiența concretă a lui Bologa, care înregistrează aproape fără să se uite, dar reținând cu o claritate înspăimântătoare chipurile și veșmintele celor șapte spânzurați care atârnă de copacii pădurii din Lunca. Când nu e prezentată direct, se face o trimitere, prin asociere, la această realitate instalată de legile nemiloase ale războiului: *„Apostol, cu ochii în fundul căruței, zări printre scânduri, pe șoseaua care fugea înapoi, un gătej strâmb, întocmai forma crengii de pe copacul cu spânzuratul singuratec, în stânga".*

Pădurea este un simbol al vieții care se regenerează continuu, însă, prin asociere cu termenul *„spânzuraților"*, ea devine un spațiu căruia i se pervertește funcția primordială, sintagma din titlu numind o asociere nefirească, brutală a vieții în plenitudinea ei, cu moartea ca act punitiv, provocat de o voință tutelară, infernală.

Combinația lexicală din titlu sugerează și proporțiile infinite, nemăsurabile pe care moartea le capătă în perioadele de război, șirul imens de vieți curmate, de sacrificii.

Semnificația acestei embleme a războiului absurd și nimicitor se dezvăluie și prin reacțiile personajelor. Klapka este îngrozit și capabil de orice lașitate pentru a nu ajunge să atârne în ștreang, Bologa este cuprins de *„o spaimă ciudată"* și începe să murmure mașinal o rugăciune, numai sublocotenentul care îl conduce pe Bologa în arest cu căruța îl roagă pe vizitiu să mâne caii mai încet, ca să se desfete cu priveliștea spânzuraților, nemaiputându-și *„stăpâni uimirea și chiar o bucurie"*.

Moartea prin spânzurare este, în lumea militarilor, cea mai dezonorantă, cuvenită trădătorilor și dezertorilor, însă în roman ea nu apare decât cu semnificația de act criminal și abuziv, ca formă de reprimare brutală a tendințelor de trezire și de manifestare a conștiinței naționale, a patriotismului, a gestului moral într-un combatant pus în mișcare de un stat multinațional, ucigaș. Replica lui Gross: *„Nimic nu e mai presus de om"* face ca vorbe precum *„vină"*, *„trădare"*, *„stat"* să-și piardă înțelesul.

Pădurea spânzuraților nu poate apărea decât acolo unde individul încetează să mai fie un docil instrument de luptă, un simplu executant.

COMPOZIȚIA. Romanul este alcătuit din **patru cărți**, fiecare cuprinzând 11 capitole, mai puțin ultima, care are doar opt capitole, fapt ce poate sugera o încheiere bruscă, o curmare nefirească și neașteptată a unei vieți.

Prima carte prezintă evoluția lui Apostol Bologa, de la momentul spânzurării lui Svoboda, până la dezlănțuirea atacului rusesc care face să eșueze planul dezertării ofițerului român grav rănit.

A doua carte este istorisirea convalescenței lui Bologa și a reîntoarcerii acasă, în concediu de refacere, după o a doua plănuire de a dezerta la români, zădărnicită de febră. Apostol rupe logodna cu Marta și simte că îl redobândește pe Dumnezeu în sine.

Cartea a treia înfățișează logodna cu Ilona, fiica groparului Vidor, dar și convocarea locotenentului ca membru al Curții Marțiale, pentru a judeca doisprezece români civili bănuiți de trădare, precum și tentativa lui Apostol de a trece linia frontului la români.

Cartea a patra aduce evenimentele în punctul final: arestarea lui Apostol de către locotenentul Varga, condamnarea la moarte și execuția lui prin spânzurare.

Romanul are o structură echilibrată. În cele patru părți alternează momentele de liniște cu acelea de tensiune și de surescitare. Dramatismul încercărilor la care este supus protagonistul crește, găsindu-și punctul maxim în partea de final.

SUBIECTUL este relativ simplu, dar zguduitor prin încărcătura lui emoțională: un ofițer român, înrolat în armata austro-ungară, autorul mai multor fapte de vitejie răsplătite cu medalii, se mută împreună cu regimentul din care făcea parte pe frontul din Ardeal. Pus în imposibilitatea de a lupta contra celor de un neam cu el, locotenentul încearcă să treacă la așa-zisul inamic, dar este prins și spânzurat.

EXPOZIȚIUNEA fixează cadrul, localitatea Zirin, pe frontul rusesc și lasă să se deducă timpul: perioada Primului Război Mondial. Ea se întrepătrunde, în primul capitolul al primei cărți, cu **intriga** ce integrează scena execuției ofițerului ceh Svoboda, învinuit de a fi încercat să treacă la inamic cu hărți și cu planuri de luptă. Bologa făcuse parte din completul de judecată și votase fără ezitare în favoarea pedepsei cu moartea.

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII acumulează, prin derulare relativ lentă, o multitudine de fapte. Bologa îl cunoaște pe căpitanul nou venit, ceh și el, Otto Klapka, ulterior prietenul lui cel mai devotat. Distruge reflectorul rusesc, faptă de mare bravură, și este propus pentru decorare, felicitat de generalul Karg însuși. Auzind vestea că divizia sa va trece pe frontul românesc, locotenentul îndrăznește să-i ceară generalului să-l lase pe un alt câmp de luptă, rugăminte acceptată formal, dar care va displăcea vădit superiorului său. Bologa așteaptă zorii, pentru a trece la inamic, dar armata rusă atacă și el este rănit foarte grav. După o perioadă lungă de spitalizare, pentru a avea răgazul să se refacă, este trimis să lucreze în spatele frontului, la biroul coloanei de muniții din satul Lunca. Își face din nou un plan de a dezerta, de data aceasta la români, dar este doborât de febră și trimis în concediu acasă, în târgușorul Parva, pentru o lună. Aici rupe logodna cu Marta, fiica avocatului Domșa, dintr-un motiv mai mult închipuit și intră în conflict cu un fost coleg de școală, ajuns acum un renegat. Rechemat la divizie, se logodește cu Ilona, fiica groparului Vidor, la care stă în gazdă și, curând, află că este rechemat să facă parte din tribunalul militar, spre a judeca doisprezece români care trecuseră linia frontului, bănuiți de trădare. Aproape halucinat, fără să fi avut timp să se pregătească, se îndreaptă spre liniile românilor.

Prinderea lui de către Varga, odinioară bun prieten al său, ofițer de carieră extrem de zelos, reprezintă PUNCTUL CULMINANT și marchează finalul cărții a treia.

DEZNODĂMÂNTUL prezintă refuzul lui Apostol de a se lăsa apărat și moartea lui prin spânzurare, în zori.

Deși mijlocul preferat de Liviu Rebreanu este **înaintarea liniară a narațiunii**, există în roman și câteva momente de **retrospecție**, cel mai important fiind acela al reconstituirii biografiei lui Bologa, plasat imediat după deschiderea acțiunii, în capitolul al doilea. Acesta are rolul de a facilita înțelegerea reacțiilor protagonistului, incapacitatea lui de a se fixa asupra unui ideal, asupra unui țel.

CONFLICTUL se instalează încă din deschiderea romanului, sugerat de efectul imaginii spânzurătorii asupra celor ce o contemplă și, puțin mai târziu, de cel al privirii spânzuratului asupra lui Bologa. El rămâne **latent**, cunoaște momente de intensificare, apoi de atenuare, până la manifestarea acută din scena judecării protagonistului de către Curtea Marțială.

În general, Apostol își mărturisește tulburările și dorința de a face pace cu propria conștiință doar lui Klapka, în ochii celorlalți păstrând un relativ echilibru. Doar în final, în fața comisiei de

judecată, el răbufnește revoltat și mânios, exteriorizându-și toate frustrările înăbușite: *„Mai repede, mai repede, pentru Dumnezeu...”* și apoi *„răgușit”*: *„– Omorâți-mă!”*.

Conflictul **interior** al eroului vine din inconsecvențele acestuia, din graba cu care își asumă niște principii de viață, străine configurației lui sufletești. Este de multe ori exagerat în atitudini: verifică tăria ștreangului lui Svoboda, trimite caporalul în sat să aducă un scaun pe care să se urce cel ce va fi spânzurat, deși nimeni nu-i ceruse să se ocupe de aceste detalii; renunță la angajamentul de căsătorie cu Marta, fiică de avocat, logodindu-se prea curând cu Ilona, fata analfabetă a unui țăran ș.a. Depășește un impas cauzator de suferință și face o nouă alegere, radical deosebită, care îi provoacă noi dureri și regrete. De cele mai multe ori, Liviu Rebreanu alege detaliul fizic, pentru a dezvălui trăirile intense ale eroului său: *„ Bologa, cu buzele albe și cu ochii aprinși, parc-ar fi avut friguri”*.

Apelează mai rar la monologul interior, surprinzându-i frământările: *„Ce ridicol am fost cu concepția de viață! se gândi apoi deodată. Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată?”*.

Chiar și **conflictele exterioare** (cu Varga, cu Gross, cu generalul Karg, cu notarul Pălăgieșu) sunt tot o formă de manifestare a conflictului sufletesc. Principiile inflexibile ale celorlalți sunt, pentru o anumită perioadă, ale eroului însuși, dar depășite după un moment de criză. Opoziția față de ei este chiar răzvrătirea față de sine, de pe o altă treaptă de înțelegere a lumii.

Structural, romanul se organizează pe două planuri: cel al evenimentelor și cel al ecourilor în conștiință, acesta din urmă având prioritate. Ca în orice roman de tip doric (N. Manolescu), în ***Pădurea spânzuraților*** autorul alege pentru eroul său doar acele evenimente care pot deveni cauze precise ale unor efecte sigure. Spânzurarea lui Svoboda generează obsesia vinovăției lui Apostol, iubirea abia înfiripată pentru Ilona determină ruptura de Marta, regăsirea lui Dumnezeu face ca Apostol să primească moartea cu sete de lumină etc. Cele două planuri fuzionează, compunând un destin tragic.

Precum ***Ion***, și romanul ***Pădurea spânzuraților*** este un **corp sferoid**, incipitul și finalul fiind realizate simetric. **Incipitul** construiește o imagine sumbră a sfârșitului unei zile mohorâte de toamnă, într-o *„câmpie neagră”*, devitalizată, *„înțepată ici-colo cu arbori arămii”*. Cenușiul cerului, negrul pământului, roșul bolnav al copacilor se completează cromatic cu *„rana pământului”* din care doi gropari aruncă *„lut galben, lipicios”*. Albul crucilor din cimitirul militar este, în acest peisaj, aproape violent, reamintind forța mereu proaspătă, nesătulă a morții. Câmpul semantic al extincției domină în chip absolut descrierea amănunțită, realizată lent, cu o tehnică cinematografică: satul Zirin stă *„sub o pânză de fum și de pâclă”*, pomii sunt desfrunziți, turnul bisericii e spintecat de un obuz, se disting, *„spre miazănoapte”*, *„ruinele gării”*, câmpul e devastat de toamnă și de semnele unui război care pare fără sfârșit.

Această înregistrare apăsătoare a împrejurimilor include și imaginea celor două cimitire: al satului – *„cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă”*, ca și când moartea ar fi aici un fenomen izolat, aproape uitat și cel militar – *„cu crucile albe, proaspete”*, sălaș neîncăpător pentru atâtea vieți sacrificate.

Și deasupra tuturor acestor repere pe care alunecă privirea se înalță spânzurătoarea *„înfiptă la marginea satului”*, amenințătoare, ce *„întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră”*. Impresia creată de acest peisaj macabru e sintetizată într-o replică a caporalului care supraveghează pregătirile pentru uciderea și îngroparea lui Svoboda: *„– Ce viață mai e și asta... Încotro te uiți, numai moarte, și morminte, și morți...”* .

După execuția cehului, întunericul invadează cuprinsul și sufletele, după cum remarcă înfiorat însuși Bologa: „- *Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...*" .

Printr-un violent contrast, *„numai spânzurătoarea albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar"*. Albul devine spectral, o sugestie a primejdiilor infinite, mereu treze și de neînlăturat.

În tot acest peisaj dominat de tenebre persistă o lumină, *„strălucirea însuflețită"* din ochii condamnatului la moarte, imposibil de nimicit chiar de către moartea atotstăpânitoare.

FINALUL exploatează același motiv al spânzurătorii/spânzurării, numai că momentul ales pentru executarea pedepsei capitale este sfârșitul nopții. Câteva detalii reamintesc scena inițială a romanului: spânzurătoarea este *„un stâlp alb și lucios"*, pământul gropii se înfățișează *„deschis ca o rană urâtă, gălbuie"*.

Spre deosebire de incipit, această ultimă secvență are un puternic caracter de irealitate. La lumina făcliilor, Apostol nu mai recunoaște chipurile și nici glasurile, își zărește numele scris pe crucea de lemn, dar nu-l mai asociază cu sine. Dacă, asistând la moartea lui Svoboda, își simțea creierii clocotind și își auzea *„bătăile inimii, ca niște ciocane"*, în preajma propriei dispariții *„își plimba liniștit privirea peste mulțimea"* strânsă și, între hohotele de plâns ale lui Klapka, *„fu cuprins de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului"*. În clipa când își potrivește singur ștreangul, se vestește răsăritul soarelui.

Evoluția personajului este echivalentă cu o parcurgere a unui traseu labirintic al conștiinței. Ca să poată ajunge de la întuneric la lumină, eroul traversează experiența redobândirii propriului suflet, a iubirii, a lui Dumnezeu, a propriei identități.

PERSONAJELE sunt de factură realistă și, în consecință, devin tipuri: Bologa – indecisul, Klapka – lașul, Varga – zelosul, Marta – cocheta etc. Construirea lor pe o dominantă caracterială nu le face însă schematice. Preotul Constantin Boteanu, ca și Klapka, are mereu în față spectrul nenorocirii familiale, ceea ce îl face extrem de prudent, uneori fiind chiar laș. Cu toate acestea, cei doi nu-și pierd doza de însuflețire care îi face oameni și îi împinge să se expună totuși pericolului pe care au vrut cu orice chip să-l evite. Boteanu este atât de înfricoșat de pedeapsa care se abătuse asupra lui, din pricina sentimentelor sale patriotice, încât se teme să vorbească românește cu Apostol și refuză să-i asculte spovedania în care locotenentul include planurile lui de trecere a liniei frontului la români. Klapka, la rândul său, se îngrozește în fața dezvăluirilor lui Bologa despre planurile lui de a dezerta și încearcă din răsputeri să-l convingă să renunțe la gândul periculos. Însă tot Boteanu este acela care îl cunună cu Ilona pe locotenentul suspect, în ochii generalului Karg, pentru scrupulele sale patriotice și tot el îl încurajează în clipele dinaintea morții. Klapka se oferă să-l apere pe Bologa la proces și o face împotriva voinței acestuia, iar scena finală consemnează și reacția nestăpânită a cehului care plânge, bătându-se cu pumnii în piept, nesocotind astfel orice bănuială de împărtășire a sentimentelor celui spânzurat care ar putea cădea asupra sa.

Camarazii de front ai lui Apostol reprezintă un *„subconștient satelit"* exterior al protagonistului (Al. Protopopescu, ***Romanul psihologic românesc***).

Concepția lui Gross despre stat ca despre un mecanism strivitor, ucigaș, viziunea umanistă, îndatorată iubirii față de celălalt a lui Cervenco, mentalitatea rigidă, de soldat care e dator să execute ordinele fără să le cântărească a lui Varga reprezintă laolaltă idei care se ciocnesc în mintea lui Bologa, sfâșiat între opțiuni sau convingeri divergente. Aceste personaje devin voci

ale conștiinței romanului care tatonează căile spre un adevăr stabil, situat dincolo de circumstanțe.

În general, rostul celorlalte personaje este să lumineze anumite fațete ale personalității protagonistului.

Apostol Bologa este un tânăr ofițer român din armata austro-ungară, înrolat dintr-o hotărâre pripită, care și-a curmat studiile de filosofie de la Universitatea din Budapesta.

Fiul unui avocat memorandist, *„scump la vorbă și veșnic serios"* și al unei tinere sfioase, delicate și căsătorite la numai șaptesprezece ani, Apostol se vede, încă din copilărie, *„îmbrățișat de o dragoste maternă idolatră"*, resimțind totodată *„adânc atmosfera gravă pe care o impusese tatăl său în casă"*. Educația pe care o primește stimulează în el două direcții ale dragostei și ale responsabilității: Dumnezeu (prin influența mamei sale) și neamul (prin îndemnurile și exemplul personal al tatălui, dar și prin pildele eroice ale strămoșilor săi atât pe linie paternă, cât și maternă).

Utilizând **tehnica flashbackului**, Liviu Rebreanu realizează un sumar biografic pentru Bologa, amintind transa mistică a băiatului de șase ani care, în biserică, este martor la întruparea lui Dumnezeu, apoi criza sufletească a adolescentului care, pierzându-și tatăl, simte cum se prăbușește în el credința divină.

Momentul de la care pornește acțiunea propulsează în prim-plan o conștiință eliberată de idolii familiei și ai copilăriei sale. Conceptul de dumnezeire și acela de neam sunt înlocuite cu cel al statului, al colectivității organizate în afara căreia *„omul singur nu e cu nimic mai mult decât un vierme"*.

Portretul fizic al personajului cumulează câteva trăsături aspectuale completate cu detalii despre stările lăuntrice: *„În ochii lui Apostol Bologa, albaștri și adânciți în cap se aprinse o mândrie stranie"* sau *„Pe buzele subțiri, cu colțuri supte ale locotenentului răsări un amestec de ironie și de dispreț"*. Este *„înălțuț, foarte zvelt, cu o frunte albă și foarte frământată"*. Apostol, cel din postura inițială, de robot al datoriei față de stat, izbucnește *„foarte nervos și cu vocea zgârietoare"* în preajma spânzurătorii ce se înalță pentru Svoboda, după ce constată atâtea neglijențe în pregătirea execuției.

Eroul este un **personaj rotund**, a cărui evoluție *„constă într-o repetare a triunghiului: eveniment-revelație, criză, soluție. Nu există în* ***Pădurea spânzuraților*** *decât acest conflict fără armistițiu"*[1].

Autocaracterizându-se, i se prezintă lui Klapka chiar de la prima lor întâlnire drept *„o fire excesiv de șovăitoare"*, care are însă *„conștiința pe deplin împăcată, absolut pe deplin"*, în privința condamnării lui Svoboda. E de ajuns totuși să surprindă privirea scânteietoare și mândră a celui de sub ștreang și să afle detaliul care favorizase gestul sublocotenentului ceh, și anume uciderea tatălui său de membrii aceleiași armate sub al cărei steag luptau cu toții, ca liniștea lui să se tulbure definitiv. Intrat într-o criză adâncă, Apostol se salvează momentan, agățându-se de un reper salvator: neamul. Se simte fericit, *„o dragoste mare îi înfiora sufletul"*.

Prin **monolog interior**, Liviu Rebreanu revelează reliefurile sufletești ale personajului: *„De acum începe o viață nouă! [...] În sfârșit, mi-am găsit calea... Au trecut șovăirile și îndoielile! De acuma, înainte!"*. Imediat după constatarea acestei schimbări de stare, se răspândește vestea că

---

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Editura Minerva, București, 1980.

regimentul lui Bologa va fi mutat pe frontul din Ardeal și ciclul spaimelor și al neliniștilor eroului se reia.

Aflându-se acasă după o lungă perioadă de convalescență petrecută în spital, Bologa își redobândește echilibrul, reintegrându-l în sine pe Dumnezeu și lăsându-se cuprins de o nesfârșită iubire față de oameni. Este starea care îi permite să ia, fără zvârcoliri inutile, hotărârea de a rupe logodna cu Marta și de a se logodi apoi cu Ilona. În acest moment, Apostol și-a asumat din nou idealurile în numele cărora fusese crescut, respinse pe rând ca fiind false de către ambițiosul student la filosofie. Dar și această stare e provizorie, echilibrul îi este curmat de numirea a doua oară la Curtea Marțială și de recomandarea generalului Karg de a-i pedepsi exemplar pe românii acuzați de trădare, cu alte cuvinte de a vota în favoarea vinovăției lor. Ieșirea din această nouă criză nu se mai poate face decât în moarte.

Reacțiile psihologice ale lui Bologa, urmărite constant, dezvăluie un caracter ezitant: exaltare, apoi nesiguranță, disperare, reechilibrare, într-un ciclu care se reia.

Caracterizarea prin gesturi a personajului, asociată celei **prin vorbe**, devine uneori emblematică: *„În neștire, ca un copil lacom, întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat: – Lumina!... Lumina!...”* . Lumina este aici un simbol al adevărului absolut, al împăcării dintre gând, vorbă și faptă către care îl îndemnase din copilărie tatăl, al armoniei lăuntrice depline, pe care Apostol n-o va putea atinge niciodată.

Numele protagonistului se leagă de ideea credinței și a sacrificiului, exprimată de Apostol însuși într-un dialog cu Klapka: *„Suferințele mi-au înfrânt mândria, încât azi știu bine că numai credința căreia îi jertfești fără șovăire însăși viața ta, numai aceea te poate mântui!”*.

Traseul psihologic oscilant al lui Bologa devine tipic pentru ființa avântată, incapabilă să cântărească suficient urmările faptelor sale, ajunsă, după cum mărturisește chiar eroul, *„o jucărie neputincioasă, fără voință adevărată, mergând încotro îl mână puteri și hotărâri străine de ființa lui”*.

PERSPECTIVA NARATIVĂ *par derrière* (dindărăt) face ca naratorul să știe totul despre personajele sale, în orice moment. Notația exactă despre procesele lor sufletești valorifică puterea clarificatoare a comparației și dezvăluirea psihologică făcută prin amănuntul fizic: *„se ridică în picioare ca mușcat de șarpe”*; *„apoi deodată îi plesni auzul o voce cunoscută”* sau *„Apostol simțea toate privirile ca niște săgeți drept în inimă”*.

În surprinderea trăirilor confuze ale lui Apostol, Liviu Rebreanu se folosește și de **stilul indirect liber**, inserând în discursul narativ gândurile și vorbele personajului: *„Klapka?... Cine știe dacă nu Klapka e pricina prăbușirii. El a venit cu pădurea spânzuraților și i-a picurat în inimă îndoielile”*.

Naratorul este o conștiință exterioară (extradiegetic) și relatează la persoana a treia, neimplicat (heterodiegetic). Urmărindu-se un caz de conștiință, misiunea fundamentală a naratorului este să releve un traseu psihologic sinuos. Povestirea evenimentelor antrenează obligatoriu și însemnarea despre oglindirea lor în conștiință. Dezertarea eșuată a lui Bologa și așteptarea verdictului comisiei de judecată sunt faptele care generează gânduri precum: *„Toată viața lui trecută a crescut dintr-o rădăcină bolnavă, pe care trebuie să și-o smulgă din suflet chiar de-acuma. Alt suflet îi trebuie, ferit de veșnicele ezitări și chibzuiri...”* .

Narațiunea se completează astfel firesc cu **descrierea** de cadru exterior sau de stări emoționale. Ea se desfășoară cronologic, cu excepția secvențelor de retrospecție privind copilăria, adolescența lui Bologa, anii de facultate petrecuți la Budapesta, logodna cu Marta și înrolarea.

Monologul interior câștigă proporții însemnate, deși de cele mai multe ori gândurile personajului central sunt prezentate nu prin vorbirea lăuntrică, ci prin consemnările naratorului auctorial. Ponderea monologului interior este impresionantă în cartea a patra, când acțiunile exterioare se comprimă, dilatându-se evenimentele petrecute în planul conștiinței.

Dialogul are o frecvență semnificativă de-a lungul întregii opere, având în principal rolul de a exterioriza stări sufletești, de a impune psihologii veridice. Totodată el exteriorizează conflicte (Bologa/Klapka; Bologa/generalul Karg; Bologa/Varga), fiind de multe ori tensionat și contribuind la menținerea atmosferei sumbre pe care o degajă întreg romanul.

Pădurea spânzuraților este un roman realist psihologic, obiectiv, reieșit *„din năzuința mai generală de a realiza stilul major al culturii noastre"*. (T. Vianu)



REPERE CRITICE

- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, București, 1981: „Rebreanu – un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. ***Pădurea spânzuraților*** este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând eroul din adâncurile subconștientului."
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Editura Minerva, București, 1980: „Sunt în definitiv trei imperative care stârnesc mereu în Bologa libertatea de opțiune sau, mai bine, care se înfățișează conștiinței neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri: sentimentul datoriei față de stat, ideea națională și credința în Dumnezeu. Statul, neamul și religia alcătuiesc tot timpul un trio represiv. Bologa are orgoliul individualității și caută un acord cu aceste instanțe supraindividuale, nu pe calea obedienței oarbe, ci pe aceea a conștiinței lucide. Le acceptă convins de fiecare dată că sufletul său i-o cere; descoperă, fără întârziere, că a fost manipulat."
- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Editura Minerva, București, 1972: „Fiecare amănunt reținut în conștiință face parte dintr-un anumit complex sufletesc, reconstituit cu tot adevărul său omenesc. Stările de vid interior, actele mașinale, mecanismele asociative involuntare sunt surprinse dintr-o perspectivă surprinzător de modernă, anticipând o întreagă literatură analitică, nouă la noi."
- Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic***, Editura Minerva, București, 1977: „Romanul e de o concentrare strânsă în compoziție; cu neînsemnate devieri de stări extatice, de misticism subiectiv, peste care flutură umbra uriașă a lui Dostoievski, își încordează apoi ritmul alert, halucinant, de prăbușire iremediabilă în haosul unei voințe disolute."



Romanul modern subiectiv, de analiză psihologică

I. DISOCIERI TEORETICE

Romanul de analiză psihologică a luat naștere din interesul special pe care l-au avut scriitorii pentru viața interioară a ființei umane. Gânduri, sentimente, stări sufletești confuze, conflicte ireconciliabile și crize ale eului în căutarea propriei identități au fost observate de psihologi și psihiatri și au fost transfigurate de scriitori în romanele de analiză psihologică. Adoptarea acestei formule de roman duce, implicit, la producerea unor modificări în structurile tradiționale romanești.

Artiștii au înțeles că un tip uman, un caracter, nu poate fi cunoscut până în cele mai profunde resorturi ale sale dacă este privit doar din exterior. Formulele clasice de construcție a personajelor prin evidențierea unor trăsături dominante nu mai corespund estetic și de aceea se impun metode noi, moderne, de investigare amănunțită a conștiinței. Personajul devine astfel imprevizibil și, uneori, ilogic.

Intriga sau elementul care declanșează acțiunea în romanul tradițional trece în plan secund comparativ cu analiza psihologică.

Autori precum Proust, Stendhal, Gide, Dostoievski, Tolstoi ș.a. dizolvă romanul clasic prin multiplicarea perspectivelor narative, prin identificarea personajului cu naratorul, prin anularea dimensiunii cronologice a acțiunii și instaurarea dominației memoriei involuntare.

Prin intermediul operei lui M. Proust, pătrund în domeniul literaturii și ideile filosofice ale lui H. Bergson privind intuiționismul.

II. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

În perioada interbelică, romanele lui M. Proust au produs o impresie deosebită criticilor literari și scriitorilor români. Analizând fenomenul, Cornelia Ștefănescu opinează: „Noutatea viziunii proustiene s-a impus pe două planuri - acela al filosofiei desfășurate pe cont propriu de autorul însuși în legătură cu timpul și memoria, iar pe de altă parte, prin descoperirea aspectului realist al operei. Mai ales această trăsătură a fost pusă în evidență de către comentatorii români, care văd în opera lui Proust, mai mult decât criticii francezi, nu numai o introspecție redusă la problemele eului în timp, ci o vastă frescă socială, în care, cu alte mijloace decât acelea ale lui Saint-Simon ori Balzac, el reconstituie tabloul societății franceze"[1].

Concepția despre literatură a lui Camil Petrescu se cristalizează în volumul de eseuri ***Teze și antiteze*** din 1936, în care semnificativ este eseul **„Noua structură și opera lui Marcel Proust"**.

Ideile care structurează concepția scriitorului sunt:

- corelarea literaturii cu știința, filosofia și psihologia epocii: „Și răspunsul ar putea să fie că literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică"; „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție

[1] Cornelia Ștefănescu, *Momente ale romanului*, Editura Eminescu, București, 1973.

de explicația filosofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural filosofiei și științei ei..." [1].

- cunoașterea nemijlocită a realității de către artist, autenticitatea: „[...] ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluție: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"[2].
- povestirea pe baza fluxului conștiinței, a memoriei afective involuntare: „În constituția prezentului, ca atare, în fluxul conștiinței mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuințe, afirmații, negări absolute, intră și amintirile. [...] Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci numai cele involuntare"[3].

Alte idei camilpetresciene privind arta romanului pot fi extrase din operele sale beletristice:

- **luciditatea autoanalizei** este exprimată de Ștefan Gheorghidiu, protagonistul romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război:*** „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sunt, neapărat, și ultralucizi".
- **anticalofilismul** este definit în romanul ***Patul lui Procust***: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie".

Reprezentanți ai romanului modern subiectiv, de analiză psihologică în literatura română interbelică sunt: Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher ș.a.



---

1 Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust apud Poetica romanului românesc*, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, Editura Eminescu, București, 1987.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*



Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

de Camil Petrescu

Romanul ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** a fost publicat în anul 1930, la zece ani după capodopera lui Liviu Rebreanu, *Ion*.

GENEZA OPEREI stă sub semnul biograficului, pentru că unele pagini din jurnalul de campanie al lui Camil Petrescu au fost utilizate în operă. După cum mărturisește scriitorul, a vrut să scrie o nuvelă despre război, dar, fiind prea amplă, a devenit punctul de plecare pentru roman. În același scop, al transfigurării artistice, timp de zece ani a strâns materiale: cărți, articole din ziare, fotografii, tot ceea ce putea să ajute la reconstruirea atmosferei unei epoci și a alcătuit fișe pentru personajele sale, adevărate dosare de documentare.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern, subiectiv, în care se construiește un personaj inteligent și lucid. Accentul cade, în această operă, pe trăirile interioare ale eroului principal, analizate prin tehnica introspecției. Discursul epic este scris la persoana întâi, ca o confesiune a protagonistului, Ștefan Gheorghidiu, confesiune susținută și de notele de subsol, dar și de alternarea planului interior, al reflecției și al trăirilor, cu cel exterior, al societății bucureștene din preajma Primului Război Mondial și al frontului. Relatarea evenimentelor se face prin rememorarea evenimentelor trăite, a iubirii matrimoniale.

Narațiunea la persoana I presupune identificarea naratorului cu personajul și, prin urmare, perspectiva unică asupra evenimentelor, a atitudinilor și a comportamentelor, prezentate sub forma analizei lucide prin reflectarea în propria conștiință.

TEMA romanului se raportează la trăirea a două evenimente majore din viața unui om - sentimentul erotic și experiența morții, în fața cărora omul simte efectul înstrăinării sau cum spunea Camil Petrescu însuși: *„În fața morții și în dragoste, omul apare în autenticitatea lui"*.

TITLUL este format dintr-o metaforă, sugerând cele două experiențe existențiale și reflexive pe care le trăiește Ștefan Gheorghidiu – iubirea și războiul, chiar tema romanului.

Simbolul primei nopți din titlu ar putea fi cel sugerat de Ovid S. Crohmălniceanu: *„Dragostea devine astfel un act acaparator, devorant, care tinde să anihileze personalitatea partenerului"*[1], iar cel de-al doilea substantiv din titlu, *„noapte"*, joacă rolul unui simbol al morții. Între ultima noapte de dragoste și întâia noapte de război se scrie istoria unui intelectual care aspiră la cunoaștere absolută, la ideile pure, la libertate.

Titlul susține și **structura** romanului, cele două planuri pe care se dezvoltă acțiunea și se construiește personajul principal, reprezentate de cele două părți ale operei: **Cartea întâia** și **Cartea a doua**. Textura internă este susținută de capacitatea reflexivă a eroului de a se privi pe sine din două perspective, ca subiect al cunoașterii și ca obiect al cunoașterii, rezultat al autoanalizei și al introspecției.

Din punct de vedere **compozițional**, se constată echilibrul și unitatea formei, obținute prin cele **șase capitole** ale fiecărei părți și un epilog numit: „Comunicat apocrif". La acestea se adaugă unitatea perspectivei, artificiul compozițional care leagă prima parte de cea de-a doua,

[1] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

prin plasarea în incipit a unei scene, care, din punct de vedere cronologic, aparține celei de-a doua părți, în care este prezentat războiul.

Acțiunea romanului este discontinuă, ca urmare a împletirii timpului prezent cu rememorarea trecutului. Începe *ex-abrupto*, în prezent (realitatea frontului): *„În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Bușteni și Predeal”* și face un salt, prin mijlocirea memoriei afective, în trecut (povestea de dragoste): *„Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală”.*

Ștefan Gheorghidiu, personajul principal, asistă la o discuție despre dragoste între ofițeri, pornind de la un articol de ziar, în care se menționa că un bărbat a fost achitat, după ce și-a ucis soția, care-l înșelase. Discuția are loc la popotă, care, deși este descrisă ca un loc auster: *„«Popota» unde suntem acum e într-o odaie mică, sătească, mai sus decât toate satele românești din munte. E abia mai mare ca o colibă, văruită în alb, cu două paturi înguste la perete, acoperite cu velințe vechi, și care acum ne slujesc și drept scaune de masa. O lampă de «gaz» dă o lumină gălbuie, aproape la fel de leșinată ca a vinului, din paharele mari de apă, de dinainte. Masa e, firește, de brad, ca la cârciumile de drum mare și acoperită cu pânză țărănească”* devine un spațiu colocvial, ce dezvăluie lumea, pornind de la faptul divers: *„iar discuția e la fel cu toate discuțiile literare, filosofice, artistice, politice, militare, religioase ale oamenilor care, în saloane, în restaurante, în tren, în sala de așteptare a dentistului, «își spun părerea lor» cu convingerea neînduplecată și matematică cu care larvele își țes în jur gogoși”.*

Un timp, eroul nu intervine în discuție, ascultând doar părerile unor ofițeri precum Floroiu, Corabu și Dimiu, pentru că vrea să obțină o permisie. Trăiește sentimente intense și dramatice la gândul că nu va putea să-și vadă soția aflată la Câmpulung: *„În mine era o foială de șerpi...”*, iar când nu i se acordă permisia își exprimă brutal părerea despre superficialitatea celor care discutau: *„Discuția dumneavoastră e copilăroasă și primară. Nu cunoașteți nimic din psihologia dragostei. Folosiți un material nediferențiat”.*

Discuția de la popotă constituie cauza declanșării memoriei afective a personajului-narator și a rememorării poveștii de dragoste cu Ela, soția sa. Ștefan Gheorghidiu, student la filosofie, se căsătorește din dragoste cu Ela, o studentă de la Litere. Deși erau săraci, cei doi se iubeau și lumea lor mică părea perfectă.

Dintr-un capitol cu nume balzacian, „Diagonalele unui testament”, în care, încă o dată, se dezvăluie natura ideală a protagonistului, aflăm că Ștefan moștenește, după moartea unchiului său, bătrânul avar Tache Gheorghidiu, o avere care-i schimbă destinul. Tinerii căsătoriți pătrund în cercurile mondene ale capitalei, abandonându-și treptat vechii prieteni. Viața lor se compune acum din participarea la ceaiuri dansante, excursii în bandă, vizionarea tuturor premierelor de la teatru și nu doar a spectacolelor bune, cum făceau înainte. La insistența altui unchi al său, deputatul Nae Gheorghidiu și a omului de afaceri analfabet, Tănase Vasilescu Lumânăraru, dar și a Elei, Ștefan intră în afaceri, în industria metalurgică, însă neavând spirit practic pierde o sumă și se retrage din asociație.

În capitolul „E tot filozofie...” sunt surprinse aspecte din viața de intelectual a lui Ștefan, dar și din viața casnică. Personajul se construiește, sub ochii noștri, ca intelectual preocupat de speculațiile privind concepțiile lui Kant și ale lui Schopenhauer. Încearcă, într-o scenă sugestivă, să-i explice și Elei problema cunoașterii prin simțuri și prin rațiune, lecția de filosofie fiind, de fapt, un pretext pentru prezentarea unui episod erotic.

Curând, Ștefan are bănuiala că Ela nu mai este fata de care s-a îndrăgostit și trăiește un tulburător sentiment de îndoială, care dă naștere unui **conflict interior**. Evenimente și întâmplări aparent inocente capătă în conștiința lui dimensiunile unei adevărate catastrofe pasionale. Analizând modul în care romancierul prezintă disoluția iubirii, T. Vianu consideră: *„[...] ceea ce izbutește mai bine autorul* ***Ultimei nopți de dragoste...****, nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice"*[1].

Eroul consideră că toată suferința lui a început din cauza unui domn G., pe care l-au cunoscut la o petrecere. În timpul unei excursii organizate de Anișoara, verișoara lui Ștefan, la Odobești, Ela i-a acordat o atenție prea mare lui G., ceea ce a trezit în sufletul soțului o suferință crâncenă: *„Fiecare credem că femeia care ne iubește are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mângâiere și frumusețe, gesturi cărora noi le dăm un anume înțeles și ne e o suferință crâncenă să vedem că le are și pentru altul"*. Parcă o altă Ela se afla în fața lui, iar această nouă imagine îi producea o durere fizică și psihică. A încercat să ceară explicații, dar Ela nu a recunoscut nimic, mai mult, a încercat să-l convingă de faptul că acestea sunt regulile în societatea mondenă: *„Așa sunt petrecerile astea. O dată acasă, niciuna nu se mai gândește la cunoștințele și întâmplările de aci"*. Pentru el, însă, momentul era grav, iar cuvintele ei ascundeau, în loc să dezvăluie adevărul: *„Cuvântul e oricând un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă, printre silabe și propozițiuni, ca aburul prin țevile plesnite"*.

La întoarcerea de la Odobești, Ștefan face *„un bilanț sinistru"* și compară turnirurile medievale, care de multe ori se sfârșeau cu aducerea acasă pe scut a unora, cu propria situație: *„Așa cum mă întorceam eu cu imaginea femeii iubite, ucisă"*.

Momentele de suferință provocate de gelozie, dar și de repetatele despărțiri, după excursia de la Odobești sau când, venind pe neașteptate, n-o găsește acasă (capitolul „Între oglinzi paralele"), îi provoacă lui Ștefan chinul unei analize, pe cât de lucide, pe atât de dureroase: *„Am suferit din nou mistuitor. Ziua și noaptea (literalmente), nu puteam gândi decât la ea"*. La două săptămâni după cea de-a doua împăcare, Ștefan este concentrat și aranjează ca ea să plece la Câmpulung.

A doua experiență, decisivă în planul cunoașterii o reprezintă războiul. Imaginea războiului este demitizată, transformată față de aceea eroică pe care i-o consacrase clasicismul. Încă din primul capitol, personajul-narator are o atitudine critică și ironică la adresa pregătirilor de război, a fortificațiilor de pe Valea Prahovei: *„Niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici și colo cu ramuri și frunziș, întărite cu pământ ca de un lat de mână, erau botezate de noi tranșee și apărau un front de vreo zece kilometri"*. Peste această slabă pregătire se suprapun atacurile furibunde ale dușmanilor, care seamănă haos, moarte, mutilare fizică și psihică. Secvențele din roman în care este descris războiul sunt susținute de pagini din jurnalul de campanie al autorului, accentuând impresia de autenticitate. Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" conține unele dintre cele mai cutremurătoare imagini ale războiului din literatura română.

Pe front, în preajma morții și alături de soldații săi, eroul are parte de experiențe unice: comuniunea cu simplitatea sufletească a poporului prin receptarea doinei pe drumul spre Rucăr: *„Aci, la răspântia de drum mare, îmi simt tot sufletul deschis ca o rană. E o întâlnire cu cântecul pământului, și stranie transpunere între chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obștesc de răspântie"*, apropierea de oameni ca elementară solidaritate: *„Acum*

---

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991.

oamenii de aici... îmi sunt singurii aproape și sunt mai aproape de ei decât de mama și de surorile mele" și descoperirea universului infinit: *„[...] n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. [...] cu un eu limitat în infinitul lumii, niciun punct de vedere, nicio stabilitate de raporturi nu mai era posibilă, și deci nicio putință de realizare sufletească"*.

Spectacol terifiant, ordine contradictorie, spaima de moarte, imagini vizuale și auditive hiperbolizante sunt liniile de forță ale viziunii artistice. Acțiunea este dinamică, precipitată, cu ritm susținut. Abundă verbele de mișcare la timpul prezent și interjecțiile verbale. În mijlocul Apocalipsei, Ștefan simte responsabilitate față de oamenii din plutonul său și, mai ales, multă compasiune. Are, de asemenea, impresia că se detașează de realitate și reflectează asupra ei precum unii dintre condamnații la moarte, căci războiul pare o nesfârșită noapte. În ciuda ororilor, războiul îl ajută să se regăsească, să descopere adevărurile majore ale existenței.

Este rănit și, după o perioadă de spitalizare, se întoarce acasă. După experiența războiului, reîntâlnirea cu Ela nu-i mai produce emoție și suferință. Observă cu ironie semnele îmbătrânirii pe chipul și pe trupul ei și brusc decide să se despartă de ea.

FINALUL este deschis: *„A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Câmpulung și m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanța. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul"*. Îmbogățit prin experiența războiului și eliberat de limitările unei iubiri care i-a produs o suferință profundă, Ștefan este pregătit pentru o altă etapă a existenței sale.

Fundalul romanului este realizat ca frescă socială, așa cum se întâmplă în romanele realiste. Este conturat spațiul citadin, în care trăiește o lume eterogenă, mediocră, perfect adaptată: bogați avari, afaceriști analfabeți, politicieni abili. Țelul suprem este banul, care se poate obține prin afaceri, precum Vasilescu Lumânăraru sau printr-o căsătorie convenabilă, cum a făcut unchiul Tache. Moștenirea este vânată de toți, ca la Balzac. Familia nu are rădăcini afective și tocmai de aceea pare să se îndepărteze de rosturile ei tradiționale.

Apar un tip nou, politicianul consacrat: *„Nae Gheorghidiu e unul din cei mai deștepți și mai periculoși oameni din țara românească"*, și noi teme de dezbatere: politica și războiul.

Viața mondenă a capitalei este descrisă prin obiceiurile celor bogați: serate, petreceri, distracții superficiale aflate la limita moralității.

Armata este ilustrată prin tipuri și ipostaze de ofițeri și soldați, dar și prin descrierea detaliată a frontului și a războiului.

În acest context, personajul principal, ilustrând tipul intelectualului, pare desprins de realitate și trăiește o dramă a cunoașterii absolute.

Ștefan Gheorghidiu este un narator-actor, adică îndeplinește atât funcția de personaj principal, cât și pe aceea de reprezentare a lumii ficționale, fiind un alter-ego al autorului însuși. Ordonarea și coerența materialului epic se fac din perspectiva conștiinței sale. El ilustrează intelectualul nonconformist, inadaptat într-o societate dominată de bani și de snobism, dezinteresat de latura materială a existenței, adept al filosofiei idealiste, pe care o aplică asupra realității imperfecte.

Personajul aproape nu are portret fizic, însă nu-i lipsesc datele de identitate/stare civilă: tânăr student la filosofie, la Universitatea din București, provenind dintr-o familie săracă, al cărui tată, Corneliu Gheorghidiu, profesor universitar și publicist recunoscut, murise de tânăr lăsând

familia cu datorii. Mama sa și cele două surori alcătuiau familia. Avea doi unchi, bătrânul avar Tache și deputatul Nae, un liberal apreciat. Se căsătorește din dragoste cu Ela, o colegă de facultate. Devine și el profesor universitar, este concentrat și pleacă pe front, în Primul Război Mondial. Trăiește intens sentimente contradictorii, bănuind că soția îl înșală și, după o dureroasă experiență a războiului, revine în capitală și se desparte de ea.

Portretul moral al personajului este impresionant. El se conturează prin tehnici ale analizei psihologice: introspecția, sondarea psihicului omenesc până la limita subconștientului, monologul interior, prin care sunt surprinse cu luciditate stări psihice tensionate, aduse în planul scriiturii prin fluxul conștiinței.

Caracterul reflexiv al personajului reiese din primele pagini ale romanului, în scena de la popotă, când își dezvăluie concepția despre iubire. Găsim, în monologul interior, argumentele aspirației sale către absolut: *„O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... [...] Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă. [...] Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei, că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt"*. Analizând sentimentul până în cele mai adânci resorturi ale sale, Ștefan concluzionează că a iubit întâi din orgoliu, pentru ca apoi să ajungă să nu mai poată trăi fără Ela: *„Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și aveam să pierim la fel amândoi"*.

Personalitatea complexă a personajului se completează cu alte trăsături care reies din evenimentele ce au urmat căsătoriei și din analiza acestora. Masa luată împreună cu familia, la unchiul Tache, este construită din motive și tehnici balzaciene (moștenirea, avarul, orfanul, tehnica detaliului semnificativ). Cu această ocazie, Ștefan apără onoarea tatălui său, acuzat de unchii săi că *„fusese nepractic și neserios"*, dezvăluindu-și dezinteresul total față de condiția materială a existenței, dar și aprecierea pentru tipul de inteligență analitică. Dacă respectatul deputat Nae Gheorghidiu critică gândirea filosofică: *„Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză"*, Ștefan comentează avizat: *„E greșit să socoți că la firile mediocre inteligența rămâne deasupra intereselor. La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru"*.

Dintr-o asemenea concepție s-a născut și ironia mușcătoare a unui răspuns decisiv, formulat în apărarea memoriei tatălui: *„De cele mai multe ori părintele care lasă avere copiilor le transmite și calitățile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digere și ouă clocite, ceva din urâțenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o șiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu cocoașă rigidă ca o buturugă). Orice moștenire e, s-ar putea zice, un bloc"*.

Luciditatea analizei și superioritatea reflecțiilor apar și în pasajele monologate privind sentimentul de tristețe datorat distrugerii iubirii și decăderii persoanei față de care își manifestase afecțiunea: *„Era o suferință de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanță"*.

Analizând modul în care personajul-narator prezintă disoluția iubirii, T. Vianu consideră: *„[...] ceea ce izbutește mai bine autorul* ***Ultimei nopți de dragoste...****, nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice"*[1].

---

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991.



Astfel, după părerea lui T. Vianu, există câteva etape ale analizei:

„Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează"[1], argument dedus dintr-o replică a Elei, după ce l-a cunoscut pe elegantul domn G.: *„N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mâine două costume noi?"*;

„Refuzul intimității este al doilea simptom."[2] – trimitere la dorința Elei de a-l avea în mașină pe domnul G.;

„Cochetăria intră în scenă."[3] – aluzie la comportamentul Elei, în timpul excursiei de la Odobești;

„Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid."[4]

Realitatea cumplită a războiului produce în sufletul lui Ștefan alte ecouri. Relativitatea vieții, teama de moarte și de suferință fizică, solidaritatea cu semenii pe front conduc la o cunoaștere superioară, la o redescoperire a sinelui în raport cu o lume alienată. La acest nivel al conștientizării, Ștefan poate să renunțe la Ela, femeia superficială, adaptată în societate, caracterizată prin inteligență practică.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu este un roman în care experiențele personale se îmbină cu ficțiunea prin moduri și tehnici interesante ale prozei moderne, de analiză psihologică. Combinând perspectivele temporale asupra evenimentelor (cea simultană și cea ulterioară), împletind timpul cronologic cu acela psihologic, autorul reușește să-și demonstreze teoria despre roman: *„Eram ca într-o zi imensă și întâmplările acestea mici, amănunțite până în fracții de impresie, erau printre cele mai importante din viața mea. Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite [...] căci singura existență reală e aceea a conștiinței"*.



---

[1] Tudor Vianu, *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

REPERE CRITICE

- Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic***, Editura Minerva, București, 1977: „Există o psihologie profesională a războiului, pe care d. Camil Petrescu o descifrează cu stăpânire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întâmplări trăite, cu febrilitate și dramatism. E o încordare patetică, un nerv vibrant, o plasticitate sclipitoare, prinsă în formule pregnante, în acest jurnal de campanie, care nu ascunde nimic din ororile și răsturnarea morală a războiului."
- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iași, 1997: „Nu materia romanescă e nouă la el, ci poetica romanului, mai precis regia comunicării, aspirația de a urca de la individual la general, la esența ultimă a fenomenelor. [...] În personajul-pivot, la Camil, e de fapt același personaj dezolat, mereu în criză, mereu în variante complementare, intelectual de o relevanță superioară în planul ideilor, dar eșuând lamentabil în ordine pragmatică."
- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Cinci prozatori în cinci feluri de lectură***, Editura Cartea Românească, București, 1984: „Camil Petrescu ne împărtășește în ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** o experiență proprie, nemijlocită. Cel puțin a doua parte din roman (Jurnalul de front) ține să ne facă a uita că naratorul e un personaj literar (Ștefan Gheorghidiu), vocea autorului însuși amestecându-se adesea cu a lui, până la confundare."
- Mario Vargas Llosa, ***Scrisori către un tânăr romancier***, Editura Humanitas, București, 2003: „Deși tema timpului, care a fascinat atâția gânditori și creatori (printre ei pe Borges, cel ce a fantazat multe texte despre el), a dat naștere la multiple teorii, diferite și divergente, totuși cred că toți putem fi de acord cel puțin cu această simplă deosebire: există un timp cronologic și un altul, psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, și este cel pe care îl măsurăm după mișcarea astrelor în spațiu și după diversele poziții ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naștem pe lume până când dispărem și stăpânește curba fatidică a vieții tuturor existențelor. Dar mai este și un timp psihologic, de care suntem conștienți în funcție de ce facem sau nu facem și care gravitează într-un fel foarte diferit în emoțiile noastre. Acest timp trece repede când ne bucurăm de ceva și ne cufundăm în experiențe intense și exaltante, care ne farmecă, ne distrag și ne absorb. Dimpotrivă, se amplifică nemăsurat și pare nesfârșit - secundele trec ca minutele, iar acestea ca orele - când așteptăm și suferim, când împrejurarea sau situația noastră anume (singurătatea, așteptarea, catastrofa care ne înconjoară, expectativa a ceva ce trebuie ori nu să se întâmple) ne dă o conștiință acută a acestei scurgeri care, tocmai fiindcă am dori să se iuțească, pare a se încetini, a se împotmoli, a se opri."



Romanul realist-balzacian

I. DISOCIERI TEORETICE

Scriitorul francez Balzac a impus în literatura universală un model de roman prin care a dorit: „să scrie o istorie a moravurilor și să descrie cu minuțiozitate diferitele tipuri umane. [...] Intenția lui Balzac este deci de a crea un roman totalizant, pe drumul deschis de W. Scott. Făcând concurență Stării Civile, conform celebrei sale formule, Balzac a extins considerabil sfera de influență a romanului: pe de o parte, a multiplicat tehnicile uzitate (dialoguri, descrieri, conflicte), iar pe de altă parte, a consolidat valoarea filosofică a genului”[1]. El a descris, în romanele sale ***Eugénie Grandet*, *Moș Goriot*, *Iluzii pierdute*** ș.a., tipurile umane în mediul lor caracteristic și a cercetat psihologia și comportamentele umane.

Balzacianismul este un concept care definește maniera de a scrie prin utilizarea unor tehnici specifice autorului francez. Scriitorul este un pictor al moravurilor unei epoci, el creează o tipologie de personaje prin raportarea la mediul social (personajul este construit în strânsă legătură cu lumea în care trăiește, caracterul lui este determinat de aceasta, el este un produs al mediului său de viață), *„Descrie-mi vizuina și o să-ți spun cine este animalul care o locuiește”* (Balzac), utilizează prototipuri reale, tehnica detaliului semnificativ, folosește documentele în sprijinul imaginației, construiește o frescă socială etc.

II. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

În cronici și articole teoretice privitoare la proză, George Călinescu judecă romanul din perspectiva creatorului, optând pentru modelul balzacian, care nu sparge tiparele tradiției, pentru că: „are o adevărată alergie față de romanul de introspecție”[2].

George Călinescu afirmă: „Romanul este expresia directă a vieții fără acțiuni personale și fără obligațiuni de originalitate temperamentală și verbală și, ca atare, cere în primul rând o mare experiență de viață”[3]. El refuză formula reprezentată de romanele lui M. Proust, considerând că nu existau condițiile realizării introspecției, prin urmare: „Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv”[4]. Și aderă la Balzac, ale cărui romane: „așa de documentate, în aparență, sunt pline de [...] înaltă semnificație umană”[5].



---

[1] Gilles Philippe, *Romanul. De la teorii la analize*, Institutul European, Iași, 2002.
[2] Dumitru Micu, *Între Apollo și Dionysos*, Editura Minerva, București, 1979.
[3] George Călinescu, *Ulysse*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

Enigma Otiliei

de George Călinescu

George Călinescu (1899-1965) instituie, în perioada interbelică, formula romanului realist obiectiv de factură balzaciană, prin care a dorit să dea o replică literaturii subiective și cu accente lirice. Proza sa cuprinde volumele: ***Cartea nunții*** (1933), ***Enigma Otiliei*** (1938), ***Bietul Ioanide*** (1953) și ***Scrinul negru*** (1965).

Enigma Otiliei de George Călinescu ilustrează specia roman prin faptul că are o dimensiune mare, o acțiune complexă desfășurată pe mai multe planuri grupate în jurul unui nucleu, care presupune prezența mai multor personaje care trăiesc conflicte puternice interioare și/sau exterioare. Opera corespunde estetic unei concepții realiste a autorului, care transfigurează realitatea în artă printr-o tehnică balzaciană.

PERSPECTIVA NARATIVĂ este caracterizată prin situarea naratorului în spatele personajelor și a evenimentelor, extradiegetic, un narator omniscient și obiectiv. Timpul diegezei (al relatării evenimentelor) este evident anterior istoriei (al producerii lor), ceea ce susține ipostaza naratorului auctor, care relatează evenimente într-un discurs la persoana a treia.

PROBLEMATICA romanului este dată de patru teme evidente: cea **socială**, particularizată în manieră balzaciană ca frescă a societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, **a paternității** și **a moștenirii**, tot o temă balzaciană, cu filiații pe linia puterii nefaste a banului asupra individului și a stratificării sociale cu repercusiuni privind relațiile interumane, **tema iubirii** corespunzând evoluției cuplului Felix-Otilia și tema **formării,** care-l vizează pe Felix, erou de bildungsroman.

STRUCTURA romanului este reprezentată de evoluția acțiunii pe trei planuri narative: un plan al destinului lui Felix Sima, adolescentul orfan care vrea să-și facă o carieră la București – bildungsroman, legat de cel al Otiliei Mărculescu, al doilea plan – al luptei clanului Tulea pentru averea lui Costache Giurgiuveanu și al treilea – al evoluției arivistului Stănică Rațiu, personaj tipic pentru epoca de ascensiune a burgheziei bucureștene dintre cele două războaie mondiale. Cele trei planuri principale se împletesc cu altele, secundare, în care sunt descrise scene importante pentru conturarea unei veritabile fresce sociale.

COMPOZIȚIONAL, romanul se caracterizeză prin existența celor 20 de capitole, în care evenimentele și episoadele narative sunt înlănțuite cronologic, liniar. Inserția unor elemente de modernitate – printre care **analiza psihologică**, prin intermediul căreia pesonajele au viață interioară, apropiindu-se de persoana reală, iar unele dintre ele se caracterizează prin deviații psihice datorate eredității și/sau mediului ce evidențiază stilul călinescian – sparge uneori cronologia faptelor. De asemenea, se observă caracterul **scenic** al multor fragmente, realizat prin dialog, prin tehnica restrângerii treptate a focalizării, prin detaliile didascalice care accentuează dramatismul vieții. În același sens, analepsa (evocarea), prolepsa (anticiparea) și elipsa unor evenimente din diegeză sunt mărci ale modernității romanului.

TITLUL romanului incită la reflecție: femeia – sursă a frumuseții, a misterului, încifrare a vieții. Otilia este, conform titlului, personajul principal, eponim, ilustrând, din perspectiva autorului, sufletul complicat al femeii, imposibil de încadrat în canoanele unei epoci dominate de mediocritate și de avariție. În subtext, titlul trimite și la tipologia feminină propusă de

George Călinescu, de la femeia defeminizată, gen Aurica și Aglae, la femeia curtezană (Georgeta) și până la femeia-copil-mister, Otilia.

Titlul se oglindește în conținut, în tehnica poliedrică a construcției personajului eponim, care devine modern, complex și contradictoriu, multiplicat în ochii celorlalți, dar mai ales în reprezentarea lui Felix: *„Felix se închise în biroul lui și scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire! Unde era Otilia de altădată? Nu numai Otilia era o enigmă, ci și destinul însuși".*

De reținut este și faptul că inițial romanul s-a numit ***Părinții Otiliei***, sugestie balzaciană a paternității; ulterior, editorii au ales ***Enigma Otiliei.***

INCIPITUL fixează coordonatele spațio-temporale ale acțiunii. Naratorul își asumă un rol de analist și de critic rafinat. Limbajul lui își dezvăluie funcția referențială și se deosebește de limbajul unor personaje, cum ar fi cel al Aglaei: *„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era pustie și întunecată și, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobște curțile marelui sat* ***ce era atunci Capitala****. Vântul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcând un tumult nevăzut, și numai întunecarea și reaprinderea unui lan de stele dădea trecătorului bănuiala că mari vârfuri de arbori se mișcau pe cer"; „De unde să mă cunoască? întrebă Aglae. Când a murit mă-sa, era numai atât [...]".*

SUBIECTUL romanului se construiește clasic prin articularea celor cinci momente, expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul, într-o perfectă coerență epică și estetică.

EXPOZIȚIUNEA se conturează din incipit, unde se precizează timpul și locul acțiunii: 1909, în București. Descrierea străzii Antim, a casei lui Costache Giurgiuveanu, a salonului unde pătrunde Felix prima oară, oferă detalii concrete pentru imaginarea locului acțiunii. Pătrunderea cititorului în acest spațiu se face treptat, prin tehnica focalizării și prin multiplicarea rolurilor naratoriale: auctor, comentator al evenimentelor și al tipurilor umane reprezentate, regizor care controlează traiectul existențial al personajelor, analist al snobismului burghezilor bogați, al kitschului realizat în domeniul arhitecturii, mobilierului și al aranjamentelor interioarelor. Gustul estetic al naratorului se manifestă critic și în privința vestimentației și a machiajului unor personaje. Efectul de **kitsch/amestecul de stiluri și impresia de neîngrijit**, surprins în manieră balzaciană, indică trăsături ale personajelor: *„Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. La fațadă, acoperișul cădea cu o streașină lată, rezemându-se pe console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane și casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată și scorojită în foarte multe locuri, și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile".*

Expozițiunea cuprinde și o **scenă**, cea a jocului de cărți din casa lui Giurgiuveanu, la care participă principalii actanți ai romanului: clanul Tulea, reprezentat prin Aglae, sora lui moș Costache, Aurica, fata de măritat, și Simion; Otilia Mărculescu, fiica vitregă a lui moș Costache; moșierul Leonida Pascalopol, prieten și pretendent la mâna Otiliei; moș Costache Giurgiuveanu

și Felix Sima, adolescentul orfan, venit din Iași la tutorele lui. Scena are un puternic caracter vizual, fiind construită prin ochii lui Felix, cu multe amănunte semnificative.

Aici se conturează și principalele conflicte ale romanului: lupta pentru moștenirea lui moș Costache și iubirea dintre Felix și Otilia.

Incursiunea în istoria personajului Felix, din expozițiune, realizează identitatea acestuia după modelul stării civile (identificarea persoanei fizice), iar ca modalitate a narării este un **rezumat**: *„Uimirea liceanului va părea nu se poate mai îndreptățită, dacă vom ști cine era. Se numea Felix Sima și sosise cu o oră înainte în București venind din Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului Internat. Sfârșise liceul, trecând și examenul de capacitate, și acum venea în București la tutorele său, Costache Giurgiuveanu".* În fragmentul citat, se observă capacitatea naratorului de a se manifesta demiurgic, auctorial, lăsând impresia că știe mai multe decât cititorul.

INTRIGA, privind planul acțiunii în care se prezintă istoria unei moșteniri, se cristalizează într-o replică a Otiliei, care preia rolul de narator, oferind explicații pentru Felix, dar și pentru lector: *„Ei, da, tanti Aglae și cu Aurica nu pot să mă sufere, fiindcă le e teamă că au să piardă moștenirea... Aurica își închipuie că o să se mărite spunând că are un unchi bogat... O pocită... Papa, vezi tu, nu mi-e tată bun.. Mama a mai fost căsătorită înainte, și când a luat pe papa, eu eram de câțiva ani [...] Dar papa mă iubește, și apoi... e îndatorat să aibă grijă de mine, fiindcă mama i-a dat o mulțime de bani fără niciun act, pe care papa i-a vârât în afacerile lui... Dacă nu murea pe neașteptate mama, ar fi fost altfel... papa voia să mă adopte... Și acum ar voi, nu-l lasă tanti Aglae...".*

DESFĂȘURAREA ACȚIUNII este marcată de raportarea naratorului la ordinea temporală, ceea ce creează provocări continue adresate lectorului. Deși în linii mari acțiunea este organizată cronologic, se constată unele discontinuități, realizate prin descrieri ale mediului sau analize psihologice, prin regresii în trecut pentru refacerea istoriei unor personaje, prin rezumarea unor fapte sau prin anticiparea altora, ori prin simultaneitatea unor fapte petrecute în planuri diferite: *„Aceste purtări schimbară într-atât opinia lui Simion despre Stănică, încât când Otilia și Felix porneau la moșia lui Pascalopol, toată lumea în casa Tulea vorbea de cununia Olimpiei ca de un eveniment iminent".*

După ce a pătruns în casa lui moș Costache, Felix ia cunoștință cu ițele încâlcite ale luptei pentru averea acestuia, avere râvnită de clanul Tulea, mai ales de Aglae și de cele două fete, Aurica și Olimpia, dar și de Stănică Rațiu, soțul Olimpiei, elemente ce intră în paradigma **conflictului exterior**. În apropierea Otiliei, tânărul descoperă și iubirea inocentă, dar și gelozia față de potențialul candidat la mâna fetei, Leonida Pascalopol, ceea ce conduce la un **conflict interior, erotic**: *„Felix își dădea seama că iubește pe Otilia, fără să poată determina conținutul acestui sentiment"; „Când însă Pascalopol sosea seara, întâmpinat de râsetele vioaie ale fetei, omagiat cu furtuni de execuții la pianoforte, mângâiat, răsplătit cu bucurii naive pentru cel mai mic dar, Felix se întuneca din nou de gelozie și-i ura moșierului o moarte repede".*

Aurica încearcă să-l atragă pe Felix în mrejele căsătoriei, jucând pentru el rolul fetei de măritat, gospodină, cu educație bună și cu un profund dispreț față de Otilia, pe care o consideră o fată de moravuri ușoare. Ea se înscrie, în comportament, în linia descrisă de Otilia, manifestând un mare interes, întreținut și de mama acesteia, față de Felix, în care vede un viitor soț. Când Felix înțelege strategia ei și n-o mai vizitează, află: *„Aurica s-a plâns lui moș Costache că el, Felix, n-a fost cavaler cu ea, că i-a dat brațul în văzul tuturor pe stradă și a intrat de atâtea ori în odaia ei, inducând-o în eroare că ar avea intenții serioase".*

Vizitele în casa Tulea, cu scopul de a-l medita pe corigentul Titi, i-au permis pe de altă parte lui Felix să-i cunoască mai bine pe membrii familiei. Pe Simion, tatăl, suferind de nervi, despre care se spunea că: *„fusese în tinerețe alt om decât cel care se vedea, avusese o viață agitată, aventuri de dragoste, scandaluri"*, l-a recunoscut după faptul că broda pe etamină. Mai târziu boala de care suferă Simion se agravează, el crezându-se Dumnezeu, de aceea Aglae îl duce la ospiciu.

Titi are o pasiune de a copia cărți poștale ilustrate, într-o manieră ridicolă, de a-și ordona lucrurile cu o grijă militărească și de a se legăna pe muchia mesei, sugerând un psihic labil. Trece printr-o criză erotică având-o ca obiect al adorației pe Otilia, apoi se căsătorește, pe furiș, cu Ana Sohațchi, spre disperarea Aglaei. Ana se plictisește însă repede de Titi, care: *„picta, se legăna lângă sobă, ședea nemișcat pe marginea patului, când era plictisit, și refuza orice abatere de la acest program, acuzând prin posomorâre și încăpățânare antipatia față de spiritul independent al Anei [...]"* și-și părăsește soțul, ulterior divorțând. Titi rămâne un aspirant la căsătorie, ca formă de împlinire pe plan social.

Olimpia, fata cea mare a familiei Tulea, este cerută în căsătorie de avocatul Stănică Rațiu, căruia i se promite ceva zestre, pe care, ulterior, Simion nu o mai dă, strigând că Olimpia nu e fata lui. Cei doi au un copil, care moare însă din lipsa de îngrijire. În schimb, Stănică e un veritabil trăgător de sfori, colportând știri și pândind banii lui moș Costache, iar între timp profită de toți pentru a cere bani. Lui Pascalopol îi trimite chiar o scrisoare, stilul epistolar evidențiind caracterul lui negativ și imprimând acțiunii efecte comice.

Stănică se amestecă în treburile tuturor, în căsătoria lui Titi, în *„formarea"* erotică a lui Felix, căruia i-o recomandă pe Georgeta, o curtezană, și pe Lili, o nepoată mai de departe, în casa lui moș Costache, spionându-i pe cei doi tineri și țesând intrigi față de Aglae, cu scopul de a obține ceva din banii bătrânului. Scenariile lui Stănică, privind încercarea lui moș Costache de a trece toată averea pe numele Otiliei, o înverșunează pe Aglae, care crede că ginerele ei este deștept și luptă pentru binele Olimpiei și al întregii familii.

Între timp, moș Costache este obsedat de ideea că îl urmăresc hoții și vrea să țină totul închis, deși el însuși îl păcălește pe Felix, luându-i din banii încredințați ca tutore și amână, de frica Aglaei, adoptarea legală a Otiliei, cu toate că plănuiește să-i facă o casă din materiale provenite de la demolări, pe care le cumpără și le depozitează în grădina casei sale.

În planul formării adolescentului Felix sunt prezentate evenimente din viața cotidiană, pagini din viața de student, relația cu moș Costache și nu în ultimul rând aventura erotică a personajului. Îndrăgostit de Otilia, căreia îi și mărturisește sentimentul puternic și tulburător, gelos, din cauza apropierii dintre Otilia și Pascalopol, Felix acceptă totuși să vadă casa din București, de pe Calea Victoriei, a contracandidatului său, apoi face chiar o călătorie la moșia acestuia. **Iluzia realistă, verosimilitatea** sunt create în aceste episoade narative, pentru cititor, ca și la L. Rebreanu, prin detalii topografice. Astfel, moșia lui Pascalopol este situată: *„la vreo cincisprezece kilometri depărtare spre Ciulnița, în direcția Dunării, departe de linia ferată, fiind cam la jumătatea distanței dintre Călărași și Fetești"*.

Viața interioară a lui Felix este analizată pe un spațiu întins, atenția cititorului fiind atrasă deopotrivă de suferința din dragoste și de reflecțiile despre dragoste ale acestuia: *„Însă Felix era întunecat dintr-o obscură gelozie. Nu-i plăceau demonstrațiile de simpatie față de Otilia, nici măcar sub forma paternității"*, *„Prin educația și citirile lui de până aici înțelese că iubirea e un sentiment care se înfăptuiește la toți oamenii în același chip: prin căsătorie"*.

Tehnica **monologului interior** este utilizată pentru a demonstra latura profund morală a personalității tânărului: *„Felix admiră pe Pascalopol și gândi că era un om superior, vrednic de imitat. Se cădea ca și el să fie la înălțimea moșierului și să dea dovezi de aceeași demnitate. O îndoială îl chinuia. La cine făcuse aluzie Pascalopol? Evident, îi atrăsese atenția lui să nu aibă nicio bănuială asupra Otiliei, însă vorbise de calomnie".* În același timp, Felix se dovedește credincios idealului său de a-și face o carieră, urmându-l pe tatăl său, doctorul Felix Sima: *„Aștepta cu nerăbdare să se deschidă universitatea, pentru a se pune cu aprindere pe muncă, voind să-și facă o carieră solidă cât mai curând".*

Momentul când moș Costache se îmbolnăvește, făcând un atac: *„Pe la începutul lui septembrie, într-o zi de arșiță tardivă, cu vânt uscat înecăcios, moș Costache se împletici din mers, pe când cotrobăia în curte printre cărămizile lui, și căzu moale jos"* accentuează dimensiunea conflictului exterior. Clanul Tulea pune stăpânire pe casă, sub pretextul de a avea grijă de bătrân, spre disperarea Otiliei. Amănunte ridicole și chiar grotești se petrec sub ochii celor doi tineri, care suferă sincer pentru bătrân, în scena unui nou joc de cărți. Replicile participanților se construiesc ca în teatrul absurdului, fiecare dintre personaje referindu-se la propriile interese, fără să construiască o comunicare autentică:

*„**Stănică:** Parc-aș mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări, de la bufetul ăsta, și nu știu ce.*

***Aurica:** Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu câtăva vreme și pe urmă, adio. Nu mai sunt nici bărbați cavaleri, ca înainte, azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu.*

***Stănică:** Am păzit odată un unchi trei zile și trei nopți în șir, până am picat toți jos de oboseală, și bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat, a patra zi, l-am găsit rece."*

În mod surprinzător, moș Costache își revine și, cu sprijinul lui Pascalopol, vrea să asigure, din punct de vedere material, viitorul Otiliei, însă nu-și concretizează dorința. Tot Pascalopol face acest lucru, punând pe numele fetei o sumă suficientă pentru ca aceasta să poată deveni independentă.

PUNCTUL CULMINANT al acțiunii este constituit de moartea bătrânului Costache Giurgiuveanu. Profitând de faptul că bătrânul este singur, Stănică Rațiu, nelipsit din preajma lui, caută cu forța sub saltea și găsește banii. Moș Costache face un efort supraomenesc să-și apere avutul, ceea ce-i produce un nou atac, de data aceasta mortal.

DEZNODĂMÂNTUL vizează distinct planurile acțiunii. Otilia îl părăsește pe Felix, lăsându-l să-și finalizeze cariera visată și se căsătorește cu Pascalopol, scriindu-i: *„Cine a fost în stare de atâta stăpânire e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor".*

Stănică divorțează de Olimpia și, alături de Georgeta, face avere prin relații, considerate de unii *„cercuri de morfinomani"*, iar Felix *„După încheierea păcii fu aproape numaidecât profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi. Se căsători într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente".*

FINALUL romanului, simetric cu incipitul, este închis, conflictul s-a rezolvat și nu se poate imagina o altă rezolvare. Reluarea descrierii casei lui moș Costache și a vorbelor lui din incipit, ca și reunirea a două dintre personajele importante în acțiunea romanului reprezintă elementele de simetrie: *„Casa lui moș Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ținută cu un lanț, și curtea*

toată năpădită cu scaeți. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din față, de o înălțime absurdă, înălțau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea ușă gotică avea geamurile plesnite. Felix își aduse aminte de seara când venise cu valiza în mână și trăsese de schelălăitorul clopoțel. I se păru că țeasta lucioasă a lui Moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îi răsunară limpede în ureche:

– Aici nu stă nimeni!".

Finalul conține și un epilog despre soarta Otiliei. Întâlnindu-se cu Pascalopol întâmplător, în tren, Felix află că acesta a divorțat de Otilia, lăsând-o liberă: *„Eram prea bătrân, vedeam că se plictisește, era o chestiune de umanitate s-o las să-și petreacă liberă anii cei mai frumoși"*.

În roman se dezvăluie și o impresionantă **frescă a societății** burgheze din București la începutul secolului al XX-lea, creată prin viziunea critică și caricaturală a autorului. Maniera de figurare a lumii aparține tot tehnicii balzaciene, critica literară vorbind chiar despre o comedie umană călinesciană, ale cărei elemente structurante sunt: arhitectura, interioarele, vestimentația personajelor, mentalitatea epocii etc.

Astfel, arhitectura caselor, care apare chiar din incipit, caracterizată prin amestecul de stiluri și forme și printr-o anumită delăsare, ilustrează o lume a snobismului, a unei grandori jucate, a avariției și a kitsch-ului: *„Nicio casă nu era prea înaltă și aproape niciuna nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala care dezghioca varul și uscăciunea care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. În apropierea mânăstirii și peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată"*.

Camerele, interioarele, descrise în detaliu, exprimă caracterul personajelor și statutul social. Salonul din casa Aglaei, în care este invitat Felix, ilustrează perfect caracteristicile oamenilor care locuiesc acolo, lipsa de afectivitate, mimarea bogăției, meschinăria: *„Apoi intrară într-o sală și de aici într-o odaie, care trebuia să fie un soi de salon, în care se afla o sofa largă cu prea multe perne și un număr de fotolii de rips verde, de stil vechi și neprecis, cu brațele de asemeni încărcate de perne. O curățenie și o ordine de sanatoriu înghețau totul, iar atmosfera era încărcată de un miros pătrunzător de ulei"*.

Pe de altă parte, interiorul casei lui Pascalopol, descris prin intermediul aceluiași personaj-reflector, Felix, sugerează caracterul blazat și sofisticat al moșierului, ascuns de o mască a politeții și a civilității necesare: *„Interiorul i se păru lui Felix cu mult mai rafinat decât și-ar fi putut închipui, cunoscând numai omul, așa de rezervat și convențional. În loc de pat în dormitor, avea o sofa joasă enormă, care ocupa o porțiune de odaie. Un mare chilim vechi, de bună calitate, în culori dulci de otavă o acoperea. Peretele din fund era învelit într-un vast cașmir de care atârnau arme vechi: iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tolbă de săgeți exotice"*.

Camera Otiliei deconspiră firea ei jucăușă și contradictorie, ca și amănunte de cochetărie feminină: *„În apropierea ferestrei se afla o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile și cu multe sertare. În fața ei se vedea un taburet rotativ de pian. Sertarele de la toaletă și de la dulapul de haine erau trase afară în felurite grade, și-n ele se vedeau, ca niște intestine colorate, ghemuri de panglici, cămăși de mătase mototolite, batiste de broderie și tot soiul de nimicuri de fată"*.

Fresca socială se completează cu prezentarea mentalității epocii transpuse în ficțiunea literară. Concepția despre viață a personajelor, ipocrizia care domină în relațiile interumane, chiar în cele de rudenie, instituția căsătoriei, care pune problema dominației sau a libertății în

interiorul cuplului, relația dintre părinți și copii și, nu în ultimul rând, problema orfanilor și, implicit, a paternității conturează un univers verosimil, prin care cititorul este plasat într-un analogon al realității. Un exemplu edificator în privința descrierii mentalității vremii este reprezentat de Stănică Rațiu. Avocat fără procese, vânează o zestre care să-i asigure intrarea în cercurile celor bogați. Căsătorit cu Olimpia, fata mai mare a familiei Tulea, mimează fidelitatea și responsabilitatea ce decurg din statutul de soț și de tată într-o scrisoare tragi-comică, destinată lui Pascalopol, care amintește de prestația personajului Rică Venturiano din comedia ***O noapte furtunoasă*** a lui I. L. Caragiale: *„Existența mea este un martiriu închinat la două ființe dragi: Olimpia și fiul meu. O fatalitate nemiloasă mi-a stat împotrivă de câtăva vreme, încât acum sunt în postura tragică de a nu-mi putea hrăni familia anemiată și debilă. Fii așa de bun să-mi împrumuți o sută de franci, pe care îi voi restitui la prima ocazie. În caz de refuz, sunt decis să termin cu această mizerabilă existență și te rog să ocrotești familia mea"*. La înmormântarea copilului, care, rămas singur, fără supravegherea părinților, s-a zbuciumat mult și a căzut, murind din cauza aceasta, Olimpia *„fu nepăsătoare și plictisită"*, iar Stănică: *„plânse cu hohote, câștigându-și simpatia femeilor care se găsesc mai tot timpul prin cimitire"*. Cabotinismul lui Stănică, adică urmărirea unor efecte teatrale cu mijloace facile, de prost gust, este accentuat în anunțul din ziarul *Universul*, în care menționa data înmormântării și care, desigur, fusese compus de el: *„De-a pururi sfâșiați sufletește, plini de revoltă în contra cerului nemilos: Stănică și Olimpia Rațiu, părinți; Simion și Aglae Tulea, bunici; Aurica Tulea, mătușă; precum și familiile înrudite: Giurgiuveanu, Mărculescu, Sima au nemărginita durere de a vă anunța ridicarea la ceruri a unicului lor fiu, Aurel Rațiu (Relișor), în vârstă de două luni, răpus de o îngrozitoare boală, care a istovit trupușorul lui mic, lăsând pe tăticu și mămica lui fără niciun sens în viață. În curând, vor fi și ei lângă tine, îngeraș scump! Trista solemnitate a înmormântării va avea loc etc., Toți cei care l-au cunoscut și prețuit sunt implorați să asiste"*.

PERSONAJELE din romanul ***Enigma Otiliei*** subliniază realismul clasic balzacian, sunt purtătoare ale unei trăsături dominante de caracter, formează o tipologie realist-clasică: moș Costache Giurgiuveanu - avarul, Stănică Rațiu - arivistul: *„erou balcanic, bucureștean, Stănică Rațiu, personajul exemplar al romanului, merită să fie considerat o creație de prim rang, pe linia epicii românești, în galeria noastră națională, alături de Dinu Păturică și Lică Trubaduru"*[1]. Ca erou balcanic, Stănică Rațiu se definește prin inconstanță și lipsa valorilor morale, susceptibil de o prea mare adaptabilitate la mediu. Aglae – *„baba absolută fără cusur în rău"*, Aurica – fata bătrână, de măritat, îmbogățesc galeria tipurilor balzaciene. Personaje moderne, comportând fenomene psihice deviante, ar putea fi Simion Tulea – bătrânul decrepit și Titi Tulea – retardatul.

Felix Sima, tipul adolescentului în formare, este personajul-reflector, care oferă o imagine parțială și subiectivă asupra evenimentelor prin tehnica focalizării; este, în același timp, actor, fiind participant la acțiune. Orfan precum Otilia, inocent, având o educație sănătoasă, Felix oscilează între împlinirea erotică și desăvârșirea sa în cariera visată. Portretul fizic este realizat în incipit, când personajul ilustrează motivul străinului: *„Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie"*.

Otilia este construită prin cele mai moderne mijloace epice, de relativizare a unei eroine și așa ambigue, prin definiție: fata ingenuă, studentă la Conservator, capabilă de trăiri neașteptate și neobișnuite, o enigmă pentru Felix și pentru Pascalopol. Însușirile Otiliei sunt suma unor

---

[1] Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.

perspective ale altor personaje (reflectare poliedrică): pentru Aglae și Aurica este o fată de moravuri ușoare; pentru Stănică o partidă bună, o femeie care știe să se descurce; pentru moș Costache Otilia este un copil pe care-l iubește și vrea să-l înfieze. Felix are pentru ea sentimente contradictorii: *„Nici eu nu știu cum te iubesc, ca pe o logodnică, ca pe o mamă aș zice, dacă n-ai fi mai tânără decât mine".* Prin caracterizarea directă făcută de narator se completează personalitatea ei incitantă: *„Ea visa viitorul ca un șir de explozii neprevăzute. Putea s-o răpească un englez s-o ducă în Indii, putea să-l roage pe Pascalopol s-o ducă în Rusia, dar să se fixeze pe jumătate din grădina lui moș Costache îi era odios. Rațional, înțelegea planul, însă sufletul ei era invadat de neliniștea copilului căruia i se pregătește plecarea într-un orfelinat".*

Otilia este personajul principal, eponim, identificându-se drept fiica celei de-a doua soții a lui Costache Giurgiuveanu. Statutul moral și psihologic o definește ca adolescentă inteligentă, contradictorie în comportament, amestec fermecător de inocență și maturitate. Portretul ei se articulează mai întâi prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), apoi prin tehnica poliedrică.

Autorul folosește în construcția portretelor fizice ale personajelor și **tehnica balzaciană a detaliului semnificativ**, care trimite la o trăsătură psihică. De exemplu, în scena jocului de cărți din incipit, prin ochii lui Felix, ca personaj-reflector, descoperim portretele personajelor și corespondența lor cu dominanta caracterologică:

Otilia: *„Fata, subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat".*

Moș Costache și avariția lui exprimată prin defectul de vorbire: *„Omul spân păru tot așa de plictisit de întrebare, clipi de câteva ori din ochi, bolborosi ceva, apoi cu un glas neașteptat de răgușit, aproape șoptit, duhnind a tutun, răspunse repede:*

Nu-nu-nu știu.... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc...".

Leonida Pascalopol: *„Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar, dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței".*

Aglae Tulea: *„Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur".*

Aurica: *„Era o fată cam de treizeci de ani, cu ochii proeminenți ca și ai Aglaei, cu fața prelungă, sfârșind într-o bărbie ca un ac, cu tâmple mari încercuite de două șiruri de cozi împletite. Ședea cu coatele pe masă și cu capul între palme, privind jocul celor doi".*

Simion: *„Un bărbat în vârstă, cu papuci verzi în picioare și cu o broboadă pe umeri mișca mâinile asupra mesei, țintind atent. Avea mustăți pleoștite și un mic smoc de barbă. [...] domnul cu broboadă broda cu lână de felurite culori o bucată de etamină întinsă pe un mic gherghef".*

Moș Costache: *„un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână și, din cauza aceasta, aproape pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibil, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur*

înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, privind întrebător și profund contrariat".

Arta narativă a lui George Călinescu se caracterizează prin combinarea, dozarea elementelor ce țin de curente artistice diferite. Predominant, realismul clasic balzacian are ca pilon formula romanului realist, de observație socială, la care se adaugă tema operei, portretele personajelor, descrierile detaliate, tipologiile de personaje. Realismul balzacian este însă de multe ori subminat de metode și tehnici ale modernității: personaje moderne, prezentări ale unor cazuri psihiatrice, deviante, parodierea lumii descrise, tehnici dramatice prin care romanul devine *teatrum mundi*, limbaje diferite folosite în descrieri, care trădează naratorul *„cu expertiză științifică"*[1].

Romantismul este susținut de figura sugestivă a antitezei, utilizată în portretele lui Felix și al lui Stănică, al Otiliei și al Auricăi, de motivul ruinelor, care apare în descrierea peisajului de la moșia lui Pascalopol: *„Totul arăta ca o ruină tristă, prin materialul ei, un Pompei de lut, imposibil de a fi gândit cu oameni într-însul, confundându-se cu pământul, părând o rană a lui, o mușuroire de furnici gigantice".*

De asemenea, descrierea subiectivă a Bărăganului și a cavalcadei turmei de bivoli este construită în formula estetică a romantismului, de proiectare a realității în fantastic: *„Câmpia era așa de plată și de întinsă, încât nu i se zărea nicio margine. Fâșii enorme de pământ, care fuseseră lanuri de grâu, erau acum numai niște întinse miriști isprăvite spre orizont, din care se ridica un bâzâit formidabil, fără oprire de cosași, vărsați în atâta cantitate pe câmp, încât la trecerea trăsurii, săreau ca niște stropi mărunți de noroi [..], zarea era astupată cu desăvâșire. Nu se vedea niciun om, nicio vietate, afară de insecte și de stoluri de vrăbii"; „Colbul crescu ca o furtună și înnegri totul. În inima lui se zăriseră întâile vite lungi, bituminoase, cu capul aplecat și adulmecător, ca al unor rinoceri, mergând ondulat, ca o barcă infernală pe Styx".*

Enigma Otiliei răspunde unui proiect al lui George Călinescu de a scrie un roman balzacian, care ajunge să se apropie de paradigma modernității: *„Dacă Enigma Otiliei e mai modern, faptul se explică prin aceea că în loc să meargă în sensul conținutului realist-documentar, merge în sensul convenției balzaciene: pe care o îngroașă, punând-o în evidență"*[2].



---

[1] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, București, 2008.
[2] *Ibid.*

REPERE CRITICE

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Editura Minerva, București, 1972: „Viața socială e studiată în spiritul științelor naturale cu sentimentul unității ansamblului și cu intenția clasificării indivizilor pe specii. Se face descrierea animalului în mediul ambiant, acordându-se o mare atenție vizuinei, din al cărei aspect se pot deduce obiceiurile făpturii adăpostite de ea. De aici limbajul mobilelor, al clădirilor, străzilor și cartierelor."
- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iași, 1997: „Suntem, în fapt, într-un cadru de comedie, dacă prin comedie se înțelege dislocarea aparențelor în vederea descoperirii fondului autentic. Râsul nu trece, în roman, dincolo de anumite limite, dar însoțește permanent expoziția de măști."
- Matei Călinescu, ***Cinci fețe ale modernității***, Editura Polirom, Iași, 2005: „Indiferent de clasificarea contextelor în care apare, kitsch-ul implică întotdeauna noțiunea de nepotrivire estetică. O asemenea nepotrivire apare adeseori în cazul unor obiecte separate, ale căror calități formale (material, formă, dimensiune etc.) nu se potrivesc cu conținutul lor cultural sau intențional."
- Nicolae Balotă, ***De la Ion la Ioanide***, Editura Eminescu, București, 1974: „Grotescul este o dimensiune estetică pe care o întâlnim constant în romanele lui Călinescu, de la formele sale «joase», primitive sau vulgare, până la cele superioare, nobile. [...] Două procedee frecvent folosite în romanele lui Călinescu implică prezența deformării grotești. Un asemenea procedeu este bârfa. [...] Un alt element al satiricon-ului este farsa, ca și întreaga gamă a rizibilului (burlescul, bufoneria, umoristicul, comicul ca atare)."



Romanul experienței

I. DISOCIERI TEORETICE

Cf. ***Dicționarului explicativ al limbii române,*** 1998:

- „AUTENTIC, -Ă, *autentici, -ce,* adj. Care este conform cu adevărul, a cărui realitate nu poate fi pusă la îndoială; recunoscut ca propriu unui autor sau unei epoci. Din fr. *authentique,* lat. *authenticus.*"
- „EXPERIENȚĂ, *experiențe,* s. f. **1.** Totalitatea cunoștințelor pe care oamenii le dobândesc în mod nemijlocit despre realitatea înconjurătoare în procesul practicii social-istorice, al interacțiunii materiale dintre om și lumea exterioară. **2.** Verificare a cunoștințelor pe cale practică, prin cercetarea fenomenelor din realitatea înconjurătoare. Experiment. Expr. *A face o experiență* = a face o încercare. Din fr. *expérience,* lat. *experientia.*"

Autenticitatea definește o normă estetică apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea, care se fundamentează pe câteva idei și atitudini specifice. Astfel, Adrian Marino sintetizează câteva dintre trăsăturile acestei formule artistice:

- „Autenticitatea tinde să devină adevărata realitate artistică, supremul atribut al artei, esența și specificul artei.";
- Opera autentică oferă documente de orice tip.;
- „Autenticitatea dă expresie unor conținuturi substanțiale.";
- „Autenticitatea extrage esențe, cristalizează tipuri, ridică particularul la general.";
- „Autenticitatea reprezintă triumful naturii asupra culturii și civilizației...";
- „Constituind o energie spontană, profund genuină, autenticitatea nu poate fi decât riguroasă, exigentă cu sine însăși, imperioasă.";
- Autenticitatea înseamnă originalitate.;
- Autenticitatea presupune anticalofilism (împotriva scrisului frumos).[1]

II. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

Experiența stă la baza cunoașterii. Ea reprezintă „aventuri" personale ale ființei în viața socială, psihologică, pe baza cărora se produc acumulări de informații, sedimentări, transformări, având drept finalitate cunoașterea în planul general-uman.

Pentru Mircea Eliade, **experiența este condiția de exprimare a autenticității în artă**: „Eu iubesc și susțin o anumită autenticitate și cred că literatura personală are mai multe șanse să surprindă sufletul unei epoci. De altfel, cam tot ce scriu este personal; chiar când scriu lucrări științifice. Pentru mine, întreaga cultură trebuie să fie personală, viscerală, cum îi spuneam, pentru că la baza oricărui organism cultural există o intuiție irațională, care nu se poate observa, nu se poate deduce nici coordona, nu poate fi transmisă prin experiențele altora, nu poate fi învățată"[2].

De asemenea, el consideră că scriitorii trebuie să exploreze, prin personajele lor, **experiențele unice, *„decisive"*** din perioada tinereții, care conduc la cunoașterea de sine:

---

[1] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
[2] *Romanul românesc în interviuri apud Poetica romanului românesc*, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, Editura Eminescu, București, 1987.

„Eu nu trag nicio concluzie (în romane), nu prezic nimic, nu îndemn la nimic; eroii mei se luptă pentru o concluzie, pentru un sens al existenței, și eroii mei își strigă, dincolo de carte, îndemnurile pe care le-au ghicit cu experiența și cu tinerețea lor”[1].

Romanul experienței este încadrat ionicului de către criticul literar N. Manolescu, dar și corinticului, parțial, având următoarele trăsături:

„Autorul a fost detronat și a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul.”

„Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea; sunt o spovedanie, nu o creație senină.”

„Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne și oase, cu biografie și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist).”[2]

Alte trăsături ale romanului experienței sunt:

- folosirea tehnicii jurnalului și a inserării, în opera de ficțiune, a unor documente, scrisori, acte (A. Gide, M. Proust);
- împletirea experienței sociale și personale cu mitul și cu revelațiile mistice;
- utilizarea unui limbaj alchimic, prin care se încifrează realitatea;
- personajul este problematizat, trăiește experiențe existențiale definitorii.



[1] *Romanul românesc în interviuri apud Poetica romanului românesc*, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, Editura Eminescu, București, 1987.
[2] Nicolae Manolesu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1 Gramar, București, 2000.



Maitreyi

de Mircea Eliade

În lucrarea ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii***, Eugen Simion face următoarele delimitări (etape/faze) tematice și estetice la nivelul prozei lui Mircea Eliade: faza indică (***Isabel și apele diavolului, Maitreyi, Șantier***), proza de tip existențialist, trăirist (***Întoarcerea din Rai, Huliganii***), romanul aproape joycian (***Lumina ce se stinge***), proza fantastică (***Domnișoara Christina, Nopți la Serampore*** etc.), proza mitică.[1]

La 24 aprilie 1933 vede lumina tiparului romanul ***Maitreyi***, cel mai reușit dintre textele adunate în ciclul indian, un roman exotic, inedit ca formulă narativă (tehnica jurnalului – A. Gide, M. Proust în literatura universală) și ca atmosferă, inclus de criticul literar Ovid S. Crohmălniceanu în cadrul literaturii *„autenticității și experienței"*.

În ton cu gustul vremii, Mircea Eliade a adoptat genul diaristic, ținând cât a stat în India un *Jurnal*, pe care îl valorifică în proza sa autenticistă, astfel încât se poate afirma: *„[...] întâmplările, tipologia, chiar și datele topografice din romanele indice [...] pot fi reîntâlnite în jurnal"*[2]. Romanul poate fi considerat unul al experienței: *„[...] experiență erotică ce «revelează un destin și nu consecințele sale sociale»"*[3].

Pentru N. Manolescu, ***Maitreyi*** este un roman ionic: *„**Ionicul** romanului înseamnă psihologism și analiză: iar reflecția începe să tragă viața de mânecă"*[4].

TEMA romanului este iubirea inițiatică, imposibilă, formă de cunoaștere spiritualizată, dezvoltată într-un cadru pitoresc oferit de India, țară pe care Mircea Eliade a admirat-o constant. Doi tineri, un european și o indiancă, trăiesc o tulburătoare experiență de dragoste, care nu se împlinește din diferite motive (mentalitate, religie, istorie etc.), dar care le marchează existența prin modul în care cele două ființe se împlinesc, suferă și-și asumă sentimentul.

TITLUL este reprezentat de numele personajului principal al romanului, personaj eponim, având-o ca prototip pe Maitreyi Devi, fiica profesorului de sanscrită al lui Mircea Eliade, Dasgupta. Prin acest element onomastic, titlul atrage atenția cititorului asupra personalității exotice a eroinei.

COMPOZIȚIA romanului articulează epic elementele autobiografice din genul diaristic (jurnal intim), cu notațiile analitice ale diaristului, cu ficțiunea romanului de dragoste și cu texte epistolare. Romanul are 15 capitole, incipit confesiv și final deschis. Relația spațiu-timp este nuanțată, deoarece acțiunea din roman se desfășoară anterior trăirii evenimentelor și consemnării lor în jurnal, *timpul mărturisirii* urmează *timpului trăirii*[5]. Naratorul–actor menționează ca timp al diegezei anul 1929 și precizează că pe Maitreyi o întâlnise cu zece luni mai înainte. Acțiunea se petrece în India, o țară exotică și incitantă pentru un european care manifestă curiozitate intelectuală.

PERSPECTIVA NARATIVĂ este subiectivă, conformă cu programul estetic al autenticității propus de Mircea Eliade, naratorul este și personaj, iar discursul epic este construit la

[1] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, Iași, 1995.
[2] Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.
[3] Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1980.
[4] Nicolae Manolesu, *op. cit*.
[5] Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, Editura Cartea Românească, București, 1966.

persoana I. Mărcile lexico-gramaticale de validare a naratorului sunt pronumele de persoana I (*ne, cu mine, lângă mine, mă, eu*) și verbele de persoana I (*nu puteam, iubeam, purtam, credeam*): *„Acum ne logodim, Allan, îmi spuse ea, privind înainte spre apă.*

Începutul acesta solemn mă irită puțin. Nu puteam scăpa de luciditate. (Și o iubeam, Dumnezeule, cât o iubeam!) Mi se părea că va fi o scenă din romane, din baladele acelui ev mediu indian, cu dragoste legendare și demente. Purtam cu mine spaima și superstițiile unei întregi literaturi, pe care, dacă nu o cetisem, o văzusem evoluând lângă mine, în adolescență și în cei dintâi ani ai tinereții. Mă stingherea, ca pe orice civilizat (eu, care credeam că mă pot dispensa de civilizație, o pot dezrădăcina din mine), fiece gest solemn, fiece cuvânt responsabil, fiecare făgăduință".

Tehnicile narative – analepsa: *„procedeu compozițional prin care ordinea cronologică a evenimentelor povestite este afectată printr-o întoarcere intenționată a autorului în trecut"*[1] și prolepsa: *„procedeu compozițional întâlnit în narațiune care afectează ordinea cronologică a evenimentelor povestite printr-o proiectare intenționată pe care autorul o face în viitor și prin istorisirea unui episod ulterior firului narativ principal"*[2], dubla perspectivă temporală – conduc la trei niveluri ale scriiturii: jurnalul, notațiile ulterioare ale diaristului și confesiunea naratorului[3]: *„Nu mai m-am putut stăpâni și, pentru că nu puteam plânge, am scos carnetul din buzunar și am început să scriu, numai pentru mine. (Recitesc astăzi acele însemnări scrise cu sânge, și mi se par atât de reci, atât de oarecare. De pildă: «De ce-au trecut toate? Un pustiu imens în mine. Nimic nu mai are sens. Când aud un cântec bengalez, sus la math, îmi vine să plâng. Maitreyi, Maitreyi, Maitreyi. Nu o voi mai vedea niciodată...» Cât de incapabili suntem să redăm, chiar atunci, substanța unei bucurii sau unei dureri prea mari. Am ajuns să cred că pentru aceasta numai memoria, numai distanța le poate da viață. Jurnalul e sec și nesemnificativ)".*

Incipitul: *„Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. Numele ei apare acolo mult mai târziu, după ce am ieșit din sanatoriu și a trebuit să mă mut în casa inginerului Narendra Sen, în cartierul Bhowanipore. Dar aceasta s-a întâmplat în 1929, iar eu întâlnisem pe Maitreyi cu cel puțin zece luni mai înainte. Și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu știu cum să evoc figura ei de-atunci și nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranța și turburarea celor dintâi întâlniri"* se raportează la concepția lui Mircea Eliade despre roman, la autenticitate, la conservarea *„timpului concret"*. Obsesia de a-și aduce aminte ziua în care a văzut-o pe Maitreyi trădează o altă preocupare – *„de tehnică"*[4].

SUBIECTUL ROMANULUI. Allan, un tânăr inginer englez, vine la Calcutta, atras de mirajul Indiei, dar și pentru a-și face o carieră. Este angajat ca desenator tehnic pe un șantier pentru canalizarea deltei, la Tamluk, condus de inginerul indian Narendra Sen. Ca instanță a comunicării în roman, Allan are funcție narativă dublă, de narator și de personaj, de aceea își prezintă de la început condiția socială, morală, afinitățile și mentalitatea — elemente importante în imagologia propusă de text, la întâlnirea cu celălalt (european-indian): *„Venisem cu o sumă de superstiții, eram rotarian, foarte mândru de cetățenia și descendența mea continentală, citeam mult despre fizica matematică (deși în adolescență voisem să mă fac misionar) și scriam aproape zilnic în jurnal".*

---

[1] Mihaela Popescu, *Dicționar de stilistică*, Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2007.
[2] *Ibid.*
[3] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, Iași, 1995.
[4] Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977.

Lui Allan îi place munca pe șantier și are trăiri complexe de exaltare și de empatie față de peisajul autohton, pe care îl contemplă din tren. Aceste trăiri reprezintă caracteristici ale experienței profunde pe care o va trăi aici și pe care, într-un fel, o anticipează: *„Priveam pe fereastră câmpiile Bengalului – niciodată cântate, niciodată plânse – și rămâneam apoi mut față de mine, fără să-mi spun nimic, fără să-mi cer nimic”*, *„Iubeam bucata aceasta de pământ aproape de mare, câmpia aceasta plină de șerpi și dezolată, în care palmierii erau rari și tufele parfumate. Iubeam diminețile, înainte de răsăritul zorilor, când tăcerea mă făcea să chiui de bucurie; o singurătate aproape umană, pe acest câmp atât de verde și atât de părăsit, așteptându-și călătorul sub cel mai frumos cer care mi-a fost dat să-l văd vreodată”*.

El locuiește la Ripon Mansion, în Wellesley Street, alături de un eurasian *„prost și fanatic”*, Harold Carr, pe care îl acceptă ca prieten, pentru că are relații printre familiile din Calcutta. Cu Harold discută prima dată despre femeile bengaleze, scena se leagă de prima întâlnire cu Maitreyi, și este amuzat de imaginea critică a prietenului său despre indience: *„Nu zău, Allan, cum de-ți poate plăcea ție o bengaleză? Sunt dezgustătoare. M-am născut aici, în India, și le cunosc mai bine decât tine. Sunt murdare, crede-mă”*, dar nu este foarte atent la un amănunt strecurat în replica lui Harold, poate fără voie, care disociază clar cele două tipuri de mentalități, cea europeană și cea indiană: *„Și apoi, nu e nimic de făcut, nici dragoste. Fata aceea n-are să-ți întindă niciodată mâna...”*.

Allan își amintește că atunci când a văzut-o prima oară pe Maitreyi i s-a părut urâtă: *„Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt”*, dar a fost atras, în mod misterios, de brațul ei gol, de pielea brună. Imaginea brațului *„l-a lovit”*, după cum afirmă eroul, privirea având, în această secvență și ulterior, un rol foarte important în comunicarea directă a trăirilor personajului în fața cititorului, dar și în comunicarea afectivă a celor doi îndrăgostiți.

Într-o zi, îl reîntâlnește pe Lucien Metz, un gazetar *„incult și impertinent”*, care dorește să scrie o carte despre India modernă și, cum îi lipseau informațiile despre femeile bengaleze, îl ia la Narendra Sen în vizită. Din perspectiva lui Allan, Sen este *„cel dintâi inginer laureat la Edinbourough”*, *„Brahman veritabil, dar câtuși de puțin ortodox. E membru fondator la «Rotary Club», e membru la «Calcutta Club», joacă tenis perfect, conduce automobilul, mănâncă pește și carne, invită europeni la el în casă și îi prezintă nevesti-si”*, iar casa lui are un farmec exotic aparte, care îi trezesc admirația și interesul deopotrivă.

În atmosfera casei părintești, alături de familie, Maitreyi pare mai frumoasă, iar Allan este fermecat de misterul care o înconjoară: *„Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci albi cusuți în argint, cu șalul asemenea cireșelor galbene, și buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață mai puțin umană în acest trup înfășurat și totuși transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie”*. Un joc al privirilor se înfiripă între ei, de altfel privirea va fi mereu menționată în evoluția iubirii lor, deoarece Lucien întreprinde un demers analitic prea insistent, stânjenind-o pe fată, iar Allan o liniștește: *„[...] Maitreyi nu mai știa unde să se uite și tremura toată, palidă, înspăimântată, până ce mi-a întâlnit ochii, și eu i-am zâmbit, și atunci parcă ar fi găsit un ostrov pe care să se odihnească și și-a fixat privirile în ochii mei, liniștindu-se lin, fără spasme, firesc. Nu știu cât a durat privirea aceea, dar ea nu se asemăna cu nicio privire întâlnită și îmbrățișată până atunci [...]”*.

Secvența este realizată prin prisma personajului-narator, cu ajutorul descrierii subiective. Figurile de stil (epitetele cromatice: *culoarea ceaiului palid, albi, cusuți cu argint, negre, prea roșii,*

comparația: *cu o țigăncușă*, enumerația: *pulpele și brațele ei goale, și fața ei oacheșă, frumoasă*) sunt coroborate cu nuanțele magico-reflexive ale imperfectului verbelor: *„Cum stam și-l priveam așa, intră – aducând cu ea o atmosferă stranie de căldură și panică – soția inginerului [...]”.*

La plecarea din casa lui Narendra Sen, Allan trăiește un alt moment important, de „cristalizare” a impresiilor și trăirilor față de Maitreyi, moment care declanșează **conflictul interior**. O vede în curte, relaxată, râzând cu poftă, într-o descătușare totală de constrângerile anterioare de amfitrion: *„Nu mă săturam privind-o, iar acele câteva minute mi s-au părut nesfârșite. Nu știu ce spectacol sacru îmi apărea mie râsul ei și sălbăticia acelui trup aprins. Aveam sentimentul că săvârșesc un sacrilegiu privind-o, dar nu găseam puterea să mă despart de fereastră”.* Și de data aceasta privirea, un element de comunicare nonverbală, are rol de cunoaștere, de informare pentru cititor, deoarece ea înseamnă atracție și valoare.

La scurt timp după această vizită, Allan este mutat la Assam, cu scopul: *„să inspecteze terasamentul și podurile pe linia Lumding-Sadyia”* și, înainte de plecare, dă o petrecere, fiind văzut de Narendra Sen, care formulează o judecată cu un înțeles ascuns pentru erou: *„Dumneata, Allan, ai alte drumuri înainte. Viața anglo-indienilor ăștia nu e demnă de dumneata. Eu aș crede că îți strică mult faptul de a trăi într-o pensiune anglo-indiană; n-ai să iubești niciodată India alături de ei...”.* La Assam tânărul ține un jurnal în care notează toate întâmplările și impresiile de peste zi. Trăiește sentimente noi, de pionierat, și explorează cu un interes nedisimulat jungla și India, pe care le descoperă acum altfel decât în cărțile de reportaje și în romane. Însă căldura și umiditatea îl îmbolnăvesc de malarie, iar astfel luna august îl prinde în spital, întâi la Shillong, apoi la Calcutta. Narendra Sen și Maitreyi îl vizitează la spital și îl invită la ei în perioada de convalescență. Allan nu bănuiește planul inginerului bengalez de a-l înfia, de aceea consideră că toate demersurile urmăresc să-l apropie de Maitreyi.

În casa lui Sen, Allan traversează o experiență totală, care-i schimbă fundamental imaginea despre India, despre modelul cultural al acesteia pentru europeni, despre iubire. O sumă de elemente vin să contureze diferențele și să întărească interesul pentru cunoaștere: spălatul dimineața, culoarea pielii, mâncarea: *„primeam la fiecare ceas prăjituri și fructe, ceai cu lapte sau nuci de cocos bine curățite”*, biblioteca bogată, regulile casei, pe care nu le cunoștea suficient de bine. În afara observării mediului și a familiei sau a servitorilor din casă – domnul Sen, soția, sora mai mică Chabu, vărul Mantu, Lilu, Khokha –, Allan este preocupat și de Maitreyi, care continuă să-l intrige prin reacția pe care i-o provoacă la fiecare întâlnire: *„Mă întrebam câteodată ce crede ea despre mine, ce fel de suflet ascunde sub expresia aceea atât de schimbătoare a feței (căci erau zile când se urâțea și zile când era frumoasă de nu mă puteam sătura privind-o). Mă întrebam, mai ales, dacă e stupidă ca toate celelalte fete sau dacă e, într-adevăr, simplă ca o primitivă, așa cum îmi închipuiam eu că sunt indiencele”.*

Intimitatea casei bengaleze le oferă tinerilor prilejul participării comune la unele evenimente și al dezvoltării unor discuții variate de cunoaștere a celuilalt, punând față în față reprezentări, uneori prejudecăți, mentalități, valențe ale unei ontologii indiene și *„experimentarea întâlnirii cu celălalt ca realitate etică”*[1]. În romanul lui Mircea Eliade, descoperirea celuilalt plasează eroii pe următoarele coordonate: pentru familia Sen, celălalt este străinul, oaspetele, ființa venită de departe, iar pentru Allan, celălalt este tot străinul, dar descoperit la el acasă și, mai ales, Maitreyi este un simbol al Indiei față de care personajul manifestă o mare curiozitate reflexivă.

---

[1] Gilles Ferreol, Guy Jucquois, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, Iași, 2005.

În perioada în care locuiește în casa lui Sen, Allan ține un jurnal intim despre iubirea lui cu Maitreyi care, ulterior, va fi folosit în roman, generând ceea ce Nicolae Manolescu numește dubla perspectivă temporală: *„[...] contemporană și ulterioară. [...] când scrie în jurnal întâmplările fiecărei zile, nu știe cum se va sfârși totul, dar când rescrie jurnalul sub forma unui roman, cunoaște acest sfârșit"*[1].

În afara impresiilor și a observațiilor obținute printr-o relație directă cu Maitreyi, Allan află de la șeful familiei că ea are 16 ani, că *„[...] trecuse examenul de matriculație la Universitate, și se pregătea pentru Bachelor of Arts"* și că *„Scrie poeme filosofice, care îi plac foarte mult lui Tagore..."*.

Capitolul al V-lea debutează cu o altă confesiune a naratorului-personaj, complicată cu aceea a autorului implicat: *„Aș vrea să mărturisesc de la început și răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărășia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele și întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura și mă neliniștea, aceasta se datora straniului și neînțelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Este adevărat că spre fata aceasta mă simțeam atras. Nu știu ce farmec și ce chemare aveau până și pașii ei. Dar aș minți dacă n-aș spune că întreaga mea viață din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă și ireală"*. Fragmentul conține mărcile autenticității prin *„evocarea"*, la persoana I, a unor gânduri și proiecte, a unor certitudini care adâncesc dimensiunea analizei psihologice a iubirii.

Perioada tatonărilor, a nedumeririlor și a ambiguității se sfârșește când Maitreyi îi propune să ia lecții împreună, ea să-l ajute să învețe bengaleza, iar el să-i predea franceza, chiar în odaia lui, după cum le spusese inginerul. Lecțiile se transformă însă dintr-un joc nevinovat al privirilor, într-unul al gesturilor tandre, apoi într-unul erotic, lucru analizat cu luciditate de Allan în jurnalul său: *„O observam și mă lăsam prins de privirile mele, de acea voință fluidă, care nu are nimic de-a face cu ochii, deși pornește prin ei"*; *„[...] simțeam că voi putea rămâne deasupra jocului, implicat în eventuala ei pasiune, dar liber față de mine însumi. Jurnalul acelor săptămâni dovedește îndeajuns aceasta"*.

Eroul află că Maitreyi este o fată rafinată și cu un mare potențial intelectual, ține o conferință despre esența frumosului, dar nu este înțeleasă de auditoriu pentru că, după cum spune tatăl ei: *„A fost prea profundă, a vorbit de lucruri prea intime: despre creațiune și emoție, despre interiorizarea frumosului, și publicul n-a putut-o urmări întotdeauna"*. A doua zi, după conferință, fata îl invită în camera ei și conștiința lui *„ia în primire"* un spațiu al intimității pe cât de auster, pe atât de sugestiv: *„Odaia părea mai degrabă o celulă. Deși era tot atât de mare ca și a mea, nu avea decât un pat, un scaun și două perne. În balcon mai era o măsuță de scris, care aparținea probabil tot odăii ei. Nicio cadră pe pereți, niciun dulap, nicio oglindă"*.

În paginile următoare, sfârșitul capitolului al VI-lea și capitolul al VII-lea, autenticitatea se accentuează prin inserarea unor pagini din jurnal, care produc, ca fenomen al intertextualității, acordarea planurilor, dând cititorului impresia de „timp concret". De asemenea, prin sublinierea traseului sinuos al trăirilor interioare, al conștientizării iubirii și prin notațiile ulterioare, prin care se marchează dubla perspectivă, se creează iluzia unei trăiri autentice.

Jurnalul pare și o radiografie culturală europeano-indiană; alături de menționarea poemelor lui Tagore se află opere de Walt Whitman, Swinburne, Paul Valéry, Papini, Kalidasa ca pretexte

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*

pentru discuții pe diverse teme literare, filosofice, religioase, care evidențiază cele două tipuri/modele culturale și umane.

În capitolul al VIII-lea se găsește cea mai sugestivă etapă a iubirii lor, după cum constată N. Manolescu: *„Momentul cel mai semnificativ în evoluția acestei dragoste se află în capitolul al optulea al romanului. Îi vedem pe cei doi protagoniști în bibliotecă, unde cataloghează cărțile lui Sen. Scena care urmează este la fel de esențială în destinul lor ca și aceea din biblioteca marchizului de La Mole, din Le Rouge et le Noir, în care Mathilde aude fără să vrea pe Julien Sorel plângându-se de plictiseala din palat și-și schimbă părerea despre el [...]"*[1]. Ceea ce mărturisește acum eroul, corespunde, într-o morfologie a iubirii, cu *„teoria magnetică a dragostei"*[2]: *„[...] ne priveam fix, fermecați, stăpâniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabil să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec, deșteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nicio rezistență; o beatitudine a simțurilor care depășea senzualitatea, ca și cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har. La început, starea se susținea numai prin priviri. Apoi am început să ne atingem mâinile, fără a ne despărți totuși ochii. Strângeri barbare, mângâieri de devot"*.

Iubirea, ca formă de cunoaștere, se manifestă plenar și pune în lumină diferențele dintre cei doi: ea iubește cărțile, are o gândire matură, profundă pentru vârsta ei, convingerile religioase se manifestă în viața cotidiană, consideră că e păcat să se dăruiască fizic fără acordul părinților. Sentimentul erotic are și o dimensiune mistică, de aceea fata are gesturi ale tandreții necunoscute lui Allan, cum ar fi atingerea picioarelor, a gleznei și a pulpei, în timpul căreia: *„[...] am trăit mai mult și am înțeles mai adânc ființa Maitreyiei decât izbutisem în șase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am știut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut"*.

Pe de altă parte, el a trăit doar iubiri pasagere, care nu l-au marcat spiritual. În privința comportamentului îndrăgostiților, consideră că, după o perioadă de nelămuriri și de căutări, poate să-și mărturisească dragostea Maitreyiei și apoi părinților ei; ca occidental nu întrevede niciun obstacol în calea finalizării relației și nu știe că o căsătorie cu o indiancă dintr-o castă superioară este interzisă.

Maitreyi încă luptă cu iubirea față de străin, punând sentimentul pe seama prieteniei recomandate chiar de tatăl ei, care dorea să-l înfieze pe Allan. După câteva *„experiențe"* erotice, care ilustrează faptul că ea concepe iubirea ca pe o formă de spiritualizare (pomul *„șapte frunze"*, cu care *„Stam ziua întreagă îmbrățișați, și-i vorbeam, îl sărutam, plângeam. Îi făceam versuri, fără să le scriu, i le spuneam numai lui; cine altul m-ar fi înțeles? Și când mă mângâia el, cu frunzele pe obraz, simțeam o fericire atât de dulce, încât îmi pierdeam răsuflarea"*, poetul Robi Thakkur, *gurul* ei de la vârsta de treisprezece ani, tânărul de la marele templu de la Puri, care i-a dăruit șase ghirlande de flori), fata declară că toate celelalte pasiuni au pălit în fața iubirii pe care o simte pentru el: *„Acum sunt a ta, numai a ta, izbucni Maitreyi, înlănțuindu-mă. Numai tu m-ai învățat ce este dragostea"*.

Suferința fetei e autentică, ea se gândește la felul în care s-a abătut de la sfaturile părintești, iubindu-l, nu ca pe un frate, ci ca pe o persoană cu care i-a fost dat să alcătuiască un cuplu: *„Ei mi-au spus mie: «Maitreyi, o să ai de acum un frate, pe Allan. Cată să-l iubești, va fi fratele tău, și*

---

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*
[2] Julius Evola, *Metafizica sexului*, Editura Humanitas, București, 2006.

babă îl va înfia, și la ieșirea la pensie ne vom duce cu toții în țara lui; acolo, cu banii noștri, vom trăi ca un rajah; acolo nu e cald și nu e revoluție, și albii nu sunt răi ca englezii de aici și ne vor socoti frații lor... » Și eu, acuma, ce-am făcut? Cum te iubesc eu acum, tu înțelegi cum te iubesc eu acum?".

În capitolul al X-lea, preocuparea eroului este orientată spre cunoașterea tot mai accentuată a lumii căreia îi aparține Maitreyi și, poate de aceea ajunge, în demersul său, la o respingere a propriei culturi și a propriei religii și la dorința de a se converti, de a trece la hinduism ca o încercare la care-l supune dragostea. Problematica analizei lucide făcute de erou pune în lumină complexitatea iubirii, dar și dimensiunea conflictului moral, etic și religios: *„Și mă întrebam așa: dacă e adevărat că toate religiile sunt bune, că același Dumnezeu se manifestă în fiecare din ele, atunci de ce n-aș putea îmbrățișa credința Maitreyiei? Nu-mi lepăd legea din spaimă sau de pofta câștigului, ci pentru că dragostea mă pune la această încercare. Dacă o dogmă moartă poate stăvili o dragoste vie, ce fel de dragoste e aceea? Dacă sunt convins că adevărul e pretutindeni, în toate credințele, de ce nu schimb în fapte convingerea aceasta?".*

Într-o discuție cu Harold, Allan afirmă: *„Pentru mine, creștinismul nu s-a născut încă. N-au fost decât biserici creștine, dogme și rituale. Creștinismul se naște aici, în India, pe pământul cel mai împăcat cu D-zeu, unde oamenii sunt însetați de iubire, de libertate și de înțelegere. Nu concep un creștinism fără libertate și fără primatul spiritualității...".*

În evoluția subiectului, capitolul al XI-lea aduce momentul de apogeu al experienței iubirii, prin logodna mistică a celor doi, consfințită printr-un jurământ al Maitreyiei. Scena este construită pe baza unor elemente de simbologie indiană: **inelul** – parte din: *„ceremonialul căsătoriei indiene – din fier și aur – ca doi șerpi încolăciți, unul întunecat și altul galben, cel dintâi reprezentând virilitatea, celălalt feminitatea"*; **jurământul**: *„Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a musonului. Ploaie să fie sărutul nostru".*

Invocarea pământului este expresia concepției și a viziunii despre lume și despre dragoste a fetei, o paradigmă a iubirii indiene, care valorifică, pe de o parte, credințele despre Pământul-Mamă: *„Femeia este așadar legată în chip mistic de Pământ; zămislirea apare ca o variantă, la scară umană, a fertilității telurice. Toate experiențele religioase legate de fecunditate și naștere au o structură cosmică. Sacralitatea femeii depinde de sanctitatea Pământului. Fecunditatea feminină are un model cosmic; Terra Mater, universala Genitrix"*[1], iar pe de altă parte, ideile despre unire și armonie asociate de Mircea Eliade conceptului de *coincidentia oppositorum*, asemănătoare cu semnificațiile androginului din filosofia lui Platon.

Logodna aduce cumva liniștea sufletească și, după unirea spirituală, eroii cunosc și unirea fizică, atribuită de Maitreyi voinței divine: *„Unirea noastră a fost poruncită de Cer. Nu vezi că astăzi, în ziua inelului, Chabù n-a dormit cu mine?".*

După momentul logodnei, lucrurile se precipită. Chabu se îmbolnăvește grav, medicii nu-i pot pune un diagnostic: *„Probabil nebunie precoce, credeau unii; alții, o nevroză sexuală, provocată*

---

[1] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995.

de o deplasare a uterului", domnul Sen suferă de ochi și trebuie operat, doamna Sen este tot mai tristă și mai obosită, Maitreyi însăși are, în zilele umede, dureri de picioare. În această atmosferă agitată, Allan trăiește momente de dragoste profundă, dar și de gelozie nebună, în timpul cărora meditează cinic asupra instinctului masculin de posesiune: *„În acele clipe de gelozie transformată în ură uitam toată experiența mea din ultimele șapte-opt luni, uitam inocența aproape superstițioasă a Maitreyiei și le consideram pe toate amăgiri. Atunci am înțeles că nimic nu durează în suflet, că cea mai verificată încredere poate fi anulată de un singur gest, că cele mai sincere posesiuni nu dovedesc niciodată nimic, căci și sinceritatea poate fi repetată, cu altul, cu alții"*.

Capitolul al XII-lea conține punctul culminant al acțiunii. De ziua Maitreyiei, Chabu a avut o criză puternică și i-a spus mamei ceea ce văzuse în timpul cât a stat cu sora ei și cu Allan. Dada, Domnul Sen, decide că Allan trebuie să părăsească familia și-i dă o scrisoare prin care îl anunță sec de ruperea relațiilor amicale de până atunci, ceea ce marchează adâncirea **conflictului exterior**.

Dacă până aici romanul a curs în direcția afirmării iubirii, în ciuda opozițiilor existente, acum se realizează o radiografie a suferinței din iubire, prin urmare **conflictul interior** este și el la apogeu.

Allan se întoarce la vechea gazdă, fără s-o fi văzut pe Maitreyi. Încearcă să fie discret în privința plecării din casa lui Sen, așa cum i se ceruse, durerea însă îl copleșește, se îmbolnăvește, face uneori gesturi necugetate, ca Maitreyi, din dorința de a o revedea. Khokha joacă acum rolul personajului informator, povestindu-i evenimentele petrecute în casa Sen, după plecarea lui: încercarea de a o mărita pe Maitreyi și mărturisirea ei că a avut o relație cu Allan; pedepsirea ei aspră, atacul suferit de domnul Sen, urmat de operație; doamna Sen pune șoferul s-o bată pe Maitreyi cu vergile până cade în nesimțire; încercarea de sinucidere a lui Chabu și, ulterior, moartea ei.

Toate aceste îl întristează pe Allan și-i întăresc convingerea că trebuie să plece ca s-o uite. Se retrage în Himalaya, într-un bungalow, din octombrie până în februarie. Aici are vise, halucinații în care el și Maitreyi se regăsesc și sunt fericiți: *„Asistam ziua întreagă la desfășurarea aceluiași vis fantastic, care ne izola pe noi doi, pe mine și pe Maitreyi, de cealaltă lume"*.

În singurătatea muntelui (capitolul al XIV-lea), Allan are trăiri metafizice, de iubire: *„Știam că și Maitreyi, acolo, în celula ei din Bhowanipore, se gândește tot atât de adânc la mine, la viața noastră împreună, și comuniunea aceasta în închipuire ne lega parcă pe deasupra evenimentelor, ne lega în ciuda despărțirii și a morții"* de care, însă, încearcă să se vindece prin real, refuzând lucid ideea iubirii absolute, a contopirii mitice, spirituale, așa cum a aflat că a făcut Maitreyi: *„Pe mine mă chinuia tocmai amintirea ei carnală, tocmai ceea ce era viu și imediat, și neînlocuibil în făptura ei, și pe această Maitreyi, de suflet și carne, o doream, pe ea o întâlneam în filmul meu de toate zilele. Nu voiam cu niciun preț să dispar, în dragostea ei, înlocuit fiind de o idee, de un mit. Nu voiam să mă consolez, cu o dragoste eternă și cerească; dragostea mea cerea împlinire, viețuire pe pământ, nu pereche îngerească..."*.

Are o nouă experiență erotică alături de Jenia Isaac, o evreică din Cape-Town, Africa de Sud, care a venit în India cu scopul mărturisit: *„Vreau să găsesc absolutul!"*.

Eroul încearcă să scape de amintirea grea a fostei iubiri prin experimentarea alteia, inferioare oricum, pentru că Jenia nu este la fel de feminină ca Maitreyi și nu-i trezește patima de altădată: *„Priveam iarăși pe Jenia și nu simțeam față de ea nicio turburare, niciun gând pătimaș, nicio libertate mentală..."*.

După ce Jenia pleacă brusc, după multe demersuri analitice, de înțelegere, de confirmare și de acceptare a realității interioare și exterioare, Allan se eliberează, iese luminat din *„încercarea labirintului"*, reprezentat de evoluția propriului eu ca urmare a parcurgerii etapelor unei experiențe unice, de dragoste magică și cutremurătoare: *„Și parcă totul a trecut într-o singură clipă [...]. Scăpasem de ceva greu, de ceva ucigător. Îmi venea să cânt, să alerg. Nu știu cum s-a întâmplat aceasta. Se coborâse ceva în mine, mă năpădise ceva. Și atunci m-am întors"*.

În ultimul capitol, al XV-lea, discursul epic capătă aspectul unor flash-uri, semn al unei existențe care și-a pierdut coerența, deși își urmează cursul monoton: serviciu, gazdă, femei, cearta cu Harold etc. Află că Maitreyi s-a compromis definitiv, dăruindu-se unui vânzător de fructe.

Finalului deschis: *„Sunt ceasuri de când mă gândesc. Și nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei? Simt că a făcut asta pentru mine. Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure, acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici tot, tot... Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei"* i s-au atribuit semnificații generale, desprinse din scopul experienței: *„Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorința este certitudinea că experiența umană se purifică în contemplație"*[1].

PERSONAJELE. Allan este protagonistul romanului, un *alter ego* al autorului, îndeplinind ca instanță a comunicării intratextuale rolul de narator și de personaj. Occidental rațional și lucid se confesează în legătură cu experiența sa erotică, trăită pasional și retrăită în imaginație[2], într-o paradigmă complexă, care să îmbine diferențele culturale cu sentimentul sincer, de *„o densă substanță omenească"*[3].

Portretul eroului se conturează aproape exclusiv sub latura morală, prin **autocaracterizare,** multe pagini fiind ocupate de introspecție, de analiza și de interpretarea lucidă a trăirilor. Raportarea acestor trăiri la dubla perspectivă temporală presupune și construcția a două planuri narative: unul al sentimentelor, al evenimentelor și al impresiilor de atunci și al doilea, al retrăirii, al rememorării lor cu ocazia scrierii romanului, ca mijloc de construcție a personajului modern.

Luciditatea analitică a eroului-narator se manifestă și în compararea argumentată a celor două tipuri de mentalități, de culturi și chiar a celor două tipuri umane, respectiv occidentalul și indianul, reprezentate de el și de Maitreyi: *„Nu mai eram de mult tânărul vânjos și optimist, știind ce vrea și ce poate, europeanul îndrăgostit de tehnică și pionierat, care debarcase cândva în India ca s-o civilizeze"*.

Allan traversează experiența iubirii gradual, de la apariție, evoluție, apoi la apogeu, la disoluție și la distrugere. Fiecare etapă este descrisă minuțios, ca reacții ale ființei la situația creată, dar și în contextul mai larg al concepțiilor diferite, al mentalităților și al tradițiilor, care impun reguli ce îngrădesc afirmarea liberă a iubirii. Protagonistul este conștient de urmele lăsate în personalitatea sa de trăirea intensă a iubirii, lucru afirmat ulterior: *„Mă minunai descoperind pe fața mea o hotărâre virilă și putere de a acționa, însușiri pe care le pierdusem de mult. (De atunci nu mai cred în expresia oamenilor. Mi se pare că regulile schimbării feței nu au nimic de-a face cu adevăratele experiențe sufletești. Poate numai ochii, singurii, pot trăda un om)"*.

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972.

Maitreyi este personajul eponim al romanului; ea ilustrează tipul orientalului, al indianului. Ca statut social, eroina este o adolescentă de 16 ani, care aparține unei caste bogate, bengaleze. Părinții ei îi o oferă o educație superioară, concretizată în faptul că are informații culturale impresionante, scrie poezii și eseuri și ține conferințe despre conceptul de frumos.

Portretul fizic este conturat, printr-o tehnică a detaliului gradat, **în mod direct** de către naratorul-personaj. Se evidențiază, astfel, trăsăturile fizice (culoarea pielii, părul, buzele senzuale etc.), elementele vestimentare specifice unei femei din India, gesturile copilărești sau erotice.

Prin **caracterizare indirectă** se definește statutul ei psihologic și cel moral pe parcursul încercării de a-și afirma dreptul la dragoste, de a se elibera de constrângerile familiale, de castă, de etnie. Este un tip de femeie, dar și un simbol: *„Maitreyi este o femeie și un mit. Este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate și un farmec de substanță tare, aromitoare ca înseși parfumurile orientale”*[1].

Maitreyi își iubește familia, manifestă înțelegere și respect față de părinți și are pentru sora ei, Chabu, sentimente aproape materne. În plină epocă adolescentină, trăiește o mare pasiune pentru occidentalul Allan, căruia i se dăruiește cu tot sufletul. În trăirea iubirii, se dezvăluie alte trăsături psihologice: inteligența, sensibilitatea metafizică, capacitatea ludică și reflexivă.

Chabu este sora mai mică a Maitreyiei, un copil cu o sensibilitate bolnăvicioasă, care, fără să vrea, îi deconspiră pe îndrăgostiți. Este singurul personaj din roman, care, după o criză morală fără leac, moare.

Narendra Sen, tatăl Maitreyiei, este un inginer din Calcutta, din casta aristocraților. Îl apreciază pe Allan și, neavând fii, dorește să-l înfieze. Se simte trădat de acesta și-l alungă din casă, arătându-se ostil față de relația dintre Allan și Maitreyi. Este intransigent cu fiica mai mare, pe care o pedepsește și fizic, rămânând credincios codului moral bengalez.

Mihai Ralea propunea următoarea schemă a celor două profiluri psihologice:

Orientalul – *„resemnare pasivă”*

„Dacă occidentalul impune mediului, orientalul se supune. Forța naturii îl zăpăcește, îl zdrobește, îl apasă.”

„Ordinea evenimentelor i se pare mai dinainte stabilită de un zeu infailibil”, iar „fatalismul [...] i se pare singura soluție. Totul e acceptat așa cum se prezintă.”

„Filosofia vieții e supunerea, resemnarea la forțele care ne depășesc și pe care nu le putem schimba”, iar „idealul e confundarea în masa anonimă, în colectivitatea absorbantă.”

Occidentalul – *„aptitudine creatoare”*

„[...] occidentalul e spirit activ mai înainte de toate. El preface ambianța, sfințește locul căruia îi impune legea și ideea sa [...].”

„Apuseanul e stăpânul voinței sale elastice și ferme în același timp și pentru aceasta e și stăpânul lucrurilor înconjurătoare.”

„Curajul său e când temerar, când rezonabil. Știe să riște și să fie în același timp prudent.”

„El subjugă forțele naturii, anotimpurile, fauna și flora.”

„Dar mai ales a inventat tehnica, care i-a devenit aliată ascultătoare.”

„[...] filosofia sa nu poate fi decât voluntaristă.”

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*

„El crede că totul e posibil, e optimist în încrederea pe care o acordă forțelor sale, crede în libertate, mai mult în liber arbitru [...].”

„Individualismul e fără îndoială, idealul său ultim.”[1]

Punând în valoare interioritatea individului, importanța experienței personale pentru cunoașterea de sine și pentru cunoașterea celuilalt, folosind tehnici ale prozei moderne, subiective, de analiză psihologică, Mircea Eliade realizează, prin romanul ***Maitreyi***, *„[...] una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații”*[2].



REPERE CRITICE

- Jose Ortega y Gasset, ***Studii despre iubire***, Editura Humanitas, București, 2007: „[...] rezumăm atributele iubirii așa cum ni s-au relevat, vom spune că e un act centrifug al sufletului care se deplasează către obiect într-un flux constant și-l învăluie într-o susținere caldă, unindu-se cu el și afirmându-i, cu promptitudine și eficacitate, ființa.”
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Editura Gramar, București, 2000 - despre romanul *Maitreyi*: „[...] dublarea perspectivei trăite (a jurnalului) de aceea prelucrată (a romanului) conduce la o reconsiderare a înseși structurii romanești. Rolul autorului implicat constă în definitiv într-o luminare diferită, mai bună, a faptelor pe care naratorul jurnalului le-a consemnat cum s-a priceput: luminare care-i permite să reintroducă în aceste fapte o ierarhie de semnificație.”
- Petru Ursache, ***Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Editura Coresi, București, 1993: „Într-o discuție cu Rocquet, autorul român își dezvăluia dubla structură spirituală, adică aderența deopotrivă la regimul diurn, ca și la cel nocturn. Ca savant, spunea Mircea Eliade, aparține diurnului: prin luciditate, spirit de aventură, reflexivitate, capacitatea de a-și domina impresiile și trăirile. [...] Ca artist, se simțea supus nocturnului și predestinat unei existențe tragice: purta în conștiință trauma unei culpe, a unei erori de destin care se refuza unei examinări lucide.”
- Ion Lotreanu, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Editura Minerva, București, 1980: „În ***Maitreyi*** se întâlnesc și, în aparență, «se acomodează» două moduri de a concepe iubirea. Dragostea spiritualizată se apropie de modul carnal, de eros, în vreme ce patima posesivă aproximează dimensiunile unui extaz pe care bătrânul continent nu-l cunoaște decât foarte vag.”



[1] Mihai Ralea, *Fenomenul românesc apud Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, ediție îngrijită și comentarii de Ioan Șerb și Florica Șerb, Editura Eminescu, București, 1977.
[2] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*

5 Romanul postbelic

Moromeții

de Marin Preda

Romanul contemporan reunește tendințe diverse, îndatorate fie tradiției literare, fie tendințelor artistice mai noi. Pe linia realismului interbelic, dar cu note particulare, se situează romanele ***Bietul Ioanide*** de George Călinescu, ***Moromeții*** de Marin Preda, ***Groapa*** de Eugen Barbu. La interferența realității cu mitul se plasează romanele lui D. R. Popescu (***Vânătoarea regală***) sau ale lui Fănuș Neagu (***Frumoșii nebuni ai marilor orașe***). Alexandru Ivasiuc, Constantin Țoiu și Augustin Buzura se orientează către romanul psihologic, Octavian Paler cultivă formula romanului eseistic și a celui existențialist. Optzeciștii Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Ioan Groșan, Ion Bogdan Lefter se deschid către experiențele postmoderniste, repunând în discuție toate convențiile romanescului.

Moromeții ilustrează un fenomen de continuitate cu **romanul realist** interbelic, în speță cu cel al lui L. Rebreanu, dar deși orizontul investigat rămâne în linii mari același (lumea satului, psihologia țăranului), metodele de abordare sunt altele, tehnicile narative se înnoiesc, naratorul își schimbă parțial atributele, temele câștigă în complexitate, personajele păstrează, în multe cazuri, o adâncime sufletească insondabilă, ceea ce le face greu de redus la o schemă comportamentală, la o anumită tipologie.

Romanul este compus din două volume, primul apărut în 1955 și al doilea în 1967. El reprezintă un triumf estetic în sine, dar și raportat la literatura timpului, strivită sub imperativele realismului socialist, falsă, ideologizată, proslăvind izbânzile proletariatului și construirea omului nou. Desprinsă din acest **context** social-politic și cultural viciat, opera lui Marin Preda stă sub semnul unui talent viguros, al unei puteri de observație a lumii (dar și de invenție) remarcabile.

Valorificând câteva scene de viață, surprinse în schițele și în nuvelele din volumul ***Întâlnirea din pământuri*** (1948, anul debutului editorial al lui Marin Preda), autorul realizează o **frescă** a satului românesc din preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Fiecare roman al lui Marin Preda se leagă de un anumit cadru istoric relevant: ***Intrusul*** și ***Cel mai iubit dintre pământeni*** de perioada abuzurilor comuniste din anii '50, ***Delirul*** de momentul rebeliunii legionare etc. Faptul se datorează credinței autorului că literatura trebuie să fie fundamentată pe noțiuni precum istorie și adevăr.

În concepția scriitorului, ***Moromeții*** trebuia să alcătuiască o tetralogie împreună cu ***Delirul*** (volumul al doilea al acestui roman a rămas în stadiu incipient), surprinzând destinul membrilor acestei familii și al unor rude colaterale pe o perioadă de câteva decenii.

TEMA acestei creații fundamentale din opera lui Marin Preda este *„deruralizarea satului"* (N. Manolescu) sau, dintr-o altă perspectivă, *„libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei"* (E. Simion). Primul volum urmărește decăderea satului patriarhal sub legile nemiloase ale capitalismului, care așază banul mai presus de orice valoare morală, iar cel de-al doilea dispariția clasei țărănimii tradiționale, în urma unor lovituri istorice: reforma agrară din 1945 și

transformarea socialistă a agriculturii, începută în 1949, adică desființarea proprietății individuale asupra pământului.

Prin Ilie Moromete se prezintă, simbolic, un destin tragic, al omului confruntat cu o istorie absurdă, monstruoasă, în fața căreia încearcă să-și păstreze libertatea de gândire, *„libertatea morală"*.

TITLUL romanului, reprezentat de un substantiv propriu, articulat, trimite la ideea de familie. Pe parcursul lecturii este evident faptul că Morometii reprezintă un grup lipsit de coeziune. Criza familiei este adâncită de contextul socio-politic al vremii, de dorința copiilor de a trăi altfel decât părinții, de a nu mai fi țărani, în sensul modelului pe care îl reprezintă tatăl lor. Titlul „Moromeții" evocă o lume patriarhală zguduită din temelii, un univers uman sfâșiat de aspirații divergente, de neînțelegere și de ură. Ca și în cazul nuvelei ***Moara cu noroc*** a lui I. Slavici, titlul își dezvăluie valoarea de antifrază. Moromeții nu sunt decât un grup de persoane care trăiesc laolaltă, susținute aproape artificial de legăturile de sânge. Ruptura lor irevocabilă este înscrisă în datele personalității fiecăruia, atât de diferite de a celorlalți.

În afară de temele tradiționale precum viața satului, istoria, familia, iubirea (ilustrată prin cuplul Polina-Birică), Marin Preda tratează și alte aspecte ale realității, surprinse de o literatură mai nouă, care pune accentul pe drama omului modern: criza comunicării, individul ca jucărie a sorții, înstrăinarea.

VIZIUNEA DESPRE LUME. Marin Preda, copil fiind, după cum indică mărturisirile sale literare, și-a dorit cu patimă să nu mai fie țăran. Dorința lui aprigă de a învăța carte și de a părăsi satul, comună cu cea a eroului său, Niculae, este dovada faptului că are o constituție sufletească diferită de cea a unui țăran adevărat. În ***Convorbiri cu Marin Preda***, volum scos de poetul Florin Mugur, este inclusă o relatare a prozatorului despre o întâmplare petrecută la vârsta de 8-9 ani. Fusese trimis de tatăl său, Tudor Călărașu (prototipul real al lui Ilie Moromete), la câmp, cu caii. La întoarcere, pe când încerca să încalece, fiind prea scund și animalele având părul lucios, a alunecat și a căzut, făcând o entorsă. Durerile puternice și faptul că și-a purtat toată vara mâna legată de gât *„n-au impresionat pe nimeni"*.

Aceasta este lumea evocată în roman și cunoscută îndeaproape de Marin Preda. O lume aspră în care copilul cel mic (Niculae) este învățat de fratele mai mare (Achim) să-și câștige demnitatea cu pumnii în fața băieților din sat; în care femeia îndură furia bărbatului revărsată în lovituri asupra ei (Catrina, Polina, Aristița Bălosu, soția lui Boțoghină) fără să se împotrivească; în care mezinul este considerat și el o forță importantă de muncă și luat la seceriș, chiar cu riscul de a-și tăia picioarele; în care părinții, prea absorbiți de nevoile zilnice, nu-și cunosc cu adevărat copiii (Moromete crede că Niculae va rămâne repetent) și nu se preocupă prea mult de existența lor (Niculae este singurul care nu are scaun la masă); în care cel mai puternic se impune (mâncându-se dintr-o singură strachină, copilul cel mai mic nu ajunge suficient de repede să-și strecoare lingura printre ale fraților și se ridică de cele mai multe ori flămând de la masă) etc.

Semnul eliberării lui Marin Preda de această lume dură, cauza multor suferințe ale copilăriei sale, evocate în special prin intermediul personajului Niculae, este însăși scrierea romanului ***Moromeții***. Prin această operă, arăta autorul, își plătise datoriile față de sat și se considera liber să se dedice altor teme, ceea ce a și făcut în celelalte romane ale sale. Dar satul înfățișat în ***Moromeții*** are și frumusețea lui, susținută de un cod moral străvechi ce răzbate din comportamentul câtorva personaje și către care se îndreaptă admirația scriitorului.

Ilie Moromete ilustrează în mare măsură acest cod, prin concepția pe care o are despre viață, care exclude lăcomia, răutatea, invidia și care impune omenia, înțelepciunea, bucuria contemplației, ca valori umane fundamentale.

Impresionante sunt totodată grija și devotamentul fetelor din familia lui Birică pentru fratele lor, Ion, dragostea nepăsătoare de avere a Polinei pentru băiatul sărac, afecțiunea și înțelegerea lui Vatică Boțoghină pentru sora lui mai mică, Irina, în absența tatălui.

Deasupra tuturor acestor pasiuni în mișcare ce clocotesc în viața satului se află însă o entitate de temut, neînduplecată: timpul. Insidios, el lasă impresia că *„avea cu oamenii nesfârșită răbdare”*, ca mai târziu să se năpustească nemilos asupra lor. În contextul acestei mișcări perfide a timpului, Ilie Moromete pare eroul unei tragedii împotriva căruia se adună lent și irevocabil forțe obscure ce îl pândesc de mult din umbră: impozitele, datoriile, revolta fiilor mai mari, ura Guicăi.

Tragedia nu este doar a lui Moromete, ci și a altora care crezuseră în ordinea și stabilitatea lumii lor: Dumitru a lui Nae – redus la tăcere, înfrânt; Boțoghină – rămas fără o bună parte din pământ și răpus de boală; Țugurlan – arestat pentru a-l fi înfruntat pe Tache, fiul lui Aristide, în legătură cu hoția de la moară.

Subminat de legile capitalismului brutal, satul patriarhal pentru care Ilie Moromete, Cocoșilă, Dumitru a lui Nae reprezintă niște simboluri ale frumuseții morale și ale libertății de gândire, va intra într-un proces de disoluție, prin actul colectivizării forțate. În felul lor, cei trei sunt *„ultimii țărani”*.

Omul, se sugerează în roman, poate alege felul în care se comportă, dar nu-și poate domina destinul. În același timp, viața dusă alături de ceilalți poate fi cea mai dureroasă formă de singurătate și de înstrăinare, idee sugerată prin intermediul lui Ilie Moromete, cel care se retrage în fundul grădinii și vorbește singur atunci când temerile îl copleșesc.

COMPOZIȚIA romanului denotă legăturile operei cu genul dramatic. Cele două volume prezintă întâmplări numeroase din viața eroilor, delimitate din punct de vedere temporal, dar și din perspectiva impactului lor, căpătând valoarea a două acte dintr-o dramă. O cortină imaginară se ridică brusc peste o scenă de viață obișnuită, cu protagoniști care se înfățișează lectorului cu identități precise și cu personalități gata formate. **Acțiunea** se desfășoară în Siliștea-Gumești, un sat din Câmpia Dunării, în care existența decurge, de generații întregi, *„fără conflicte mari”*. Apropierea celui de-al Doilea Război Mondial nu-i lasă pe oameni să intuiască marile schimbări ce vor avea loc în viața lor. Moromete, Cocoșilă, Dumitru a lui Nae și alți câțiva săteni se întâlnesc duminica în poiana fierarului Iocan și fac politică, citesc ziarul, comentează cu bun-simț țărănesc și cu ironie discursurile regelui sau ale parlamentarilor. Dar statul, o entitate îndepărtată și abstractă, devine dintr-odată amenințător și rapace, nedispus să le mai tolereze taxele neplătite. Grâul provenit dintr-o recoltă foarte bogată se vinde cu preț mic și speranțele multor familii de a ieși din impas se năruie. Lui Moromete copiii cei mari îi fură oile, caii și zestrea fetelor și fug la București, să-și facă un rost. Rămân de plătit taxele școlare ale fiului celui mic, Niculae, și trebuie păstrată zestrea fetelor, care se măsoară în pogoane. Moromete nu are altă soluție decât să vândă o parte din pământ, pentru a scăpa de datorii. Cu această culminație dramatică se încheie primul volum.

Mitul paternității este distrus, ca și acela al echilibrului peren al lumii sătești. De Moromete, centrul de interes al adunărilor din poiană, nu mai amintește decât *„capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu”* și uitat pe o poliță a fierăriei.

Volumul al doilea – actul secund al dramei – prezintă satul și protagoniștii după un interval de trei ani. Faptele petrecute anterior determină un curs de neoprit al celor de acum. Paraschiv, Nilă și Achim refuză să se întoarcă acasă. Catrina începe să-l privească pe Ilie cu o ură neascunsă pentru tentativa lui de a-i readuce pe băieți în sat, promițându-le lor casa și, în plus, partea cuvenită din pământul reîntregit, prin negoțul cu cereale. Niculae este retras de la școală, după trei clase de liceu, pe motiv că nu aduce casei niciun beneficiu. Destrămarea familiei continuă, ca o fatalitate. Ilie Moromete nu mai este o prezență însemnată în sat și nici în sânul familiei. Satul însuși devine de nerecunoscut, sub conducerea comuniștilor, prins într-o țesătură de intrigi pentru putere. Pierderea prestigiului lui Ilie și moartea sa sunt evenimente cu o vădită corespondență în lumea din afară. Odată cu Moromete se degradează și dispare însăși clasa țărănească.

Incipitul și **finalul** primului volum se realizează simetric, prin referire la istorie: *„cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial"/„Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial"* și la timp: *„se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare"/ „Timpul nu mai avea răbdare".* Timpul apare aidoma unei zeități insuficient cunoscute, conduse de legi care scapă rațiunii umane. În incipit, el este înfățișat în imobilitate, ca forță pasivă, prin aceasta lăsând chiar impresia de *„răbdare".* În concordanță cu imaginea liminară asupra timpului, ritmul narativ al primului volum este foarte lent. Cele trei părți care îl compun prezintă evenimente desfășurate de-a lungul unei veri. În **prima parte**, pentru a face loc cât mai multor personaje și scene de viață, se istorisesc fapte petrecute de sâmbătă după-amiază până duminică noaptea: cina Moromeților, tăierea salcâmului, întâlnirea din poiana lui Iocan, hora, fuga Polinei Bălosu cu Ion Birică.

Partea a doua evocă un interval de două săptămâni, de la plecarea lui Achim cu oile la București, până la criza de friguri a lui Niculae în timpul serbării școlare.

Partea a treia se deschide cu scena secerișului și se încheie cu fuga de acasă a fraților vitregi.

Finalul primului volum anunță o precipitare a acțiunii, prin **tehnica rezumativă.** În câteva fraze, Marin Preda surprinde atât măsurile luate de Ilie Moromete pentru a asigura supraviețuirea familiei după lovitura necruțătoare a fiilor celor mari, cât și transformarea sufletească ireversibilă a eroului. Ultima propoziție devine un avertisment pentru prefacerile uluitoare ale satului patriarhal, relatate în volumul al doilea: *„Timpul nu mai avea răbdare".* *Moromeții II* reconstituie istoria satului românesc din perioada 1938-1962 și este constituit din cinci părți. Ritmul narativ este mai alert, autorul recurge la **elipsă** (eliminarea unor fapte, omiterea unor perioade) și la **tehnica decupajului** pentru a sugera iureșul istoriei noi: moartea lui Nilă în război, boala fatală de plămâni a lui Paraschiv, statutul de mic comerciant al lui Achim, inițierea erotică a lui Niculae, căsătoria Titei, accidentul mortal al soțului ei, plecarea Catrinei de acasă, perioada scurtă petrecută la conducerea satului de către Țugurlan, predarea cotelor de grâu către stat, cedarea pământurilor de către țărani în numele colectivizării etc.

Dacă simetria incipit/final din primul volum îi dă experienței tragice a lui Moromete o aură de măreție, relația dintre începutul celui de-al doilea volum (*„În bine sau în rău, se schimbase Moromete?"*) și sfârșitul său (*„l-a auzit [soția lui Niculae] pe el, pe Niculae de alături, cum râdea în somn"*) realizează o desolemnizare a situațiilor de viață prezentate, inclusiv a morții lui Ilie. De altfel, în al doilea volum, autorul nici nu-l mai păstrează ca protagonist pe tată, acest rol îi revine fiului. Viața este o continuă trecere, transformare, iar Moromeții își lasă locul unii altora în istorie. Părintele, cu viziunea lui despre pământ și despre familie, reprezintă o etapă încheiată.

După mărturisirea autorului, începutul și încheierea romanelor sale trebuie să fie memorabile, *„să atragă atenția"*, direcționând lectorul către o morală, către o filosofie de viață.

SUBIECTUL unește în primul volum mai multe planuri narative. Cel principal urmărește viața familiei Moromete, un grup eterogen și numeros. Ilie are trei fii din prima căsătorie – Paraschiv, Nilă și Achim, iar Catrina o fiică lăsată în creștere fostului său socru. Din această a doua căsătorie a lor s-au născut două fete – Tita și Ilinca și un băiat – Niculae. Copiii cei mari își urăsc mama vitregă (mai ales Paraschiv) și sunt învrăjbiți cu frații lor mai mici. Tensiunile dintre membrii familiei sunt intensificate de bârfele și de uneltirile Mariei (Guica), sora lui Ilie, care și-ar fi dorit ca fratele ei să nu se recăsătorească și să-i crească ea pe băieți, dar și de nemulțumirile Catrinei față de promisiunea încălcată a lui Ilie de a trece casa pe numele ei, ca o recompensă pentru vânzarea unui pogon în timpul secetei.

Paraschiv, Nilă și Achim sunt îndemnați de Guica să creadă că munca lor în familie se face doar în folosul surorilor vitrege, care-și procură zestrea necesară măritișului, în timp ce ei umblă peticiți și murdari, și în avantajul lui Niculae, înscris la școala din Câmpulung, pentru a se face *„boier"*.

Așa că, împreună cu mătușa lor, băieții pun la cale un plan distructiv pentru restul familiei împovărate de mari datorii la bancă (din suma împrumutată cumpăraseră oi) și de *„fonciire"*. Achim pleacă la București cu oile, având învoirea tatălui, pentru a obține un profit mai mare, în capitală, din vânzarea laptelui și a brânzei. Numai că el vinde turma și-i așteaptă pe Paraschiv și pe Nilă să fugă și ei, cu caii familiei, înaintea secerișului, pentru a le da celorlalți de acasă lovitura de grație.

Nilă nu este de acord să-și lase tatăl fără sprijin la seceriș, dar, mai apoi, în urma unui conflict violent cu el, cei doi fură caii, covoarele de zestre ale fetelor și banii din casă și pleacă la București.

Moromete vinde o parte din pământul familiei pentru a-și achita toate datoriile, *„rămânând ca necunoscută soluția acestor probleme pentru viitor"*.

În plan secundar, prin **alternanță**, sunt prezentate și alte familii: cea a bogatului Tudor Bălosu care nu acceptă ca fiica lui, Polina, să se mărite cu un băiat foarte sărac, dar fata se răzvrătește și-și cere dreptul la zestre, revolta și ura determinând-o să dea foc casei părinților; cea a lui Vasile Boțoghină, bolnav de plămâni, nevoit să vândă din pământ, pentru a-și plăti tratamentele la sanatoriu; cea a țăranului sărac Țugurlan, închis pentru că s-a bătut cu fiul primarului din pricina unor nereguli la moară; cea a fierarului Iocan, îmbogățit și intrat în politică.

La fel ca L. Rebreanu, M. Preda construiește o **monografie a satului** românesc, dar în altă perioadă istorică, ilustrând tradiții (călușarii, obiceiurile de Rusalii, înmormântarea și parastasul), ritualuri (masa, secerișul), mentalități (autoritatea paternă) ale unei comunități care a moștenit din generație în generație niște valori morale și niște principii de conviețuire armonioasă.

Volumul al doilea se caracterizează printr-o dispersie a epicului. Alături de prezentarea succintă a destinului personajelor din primul volum (Moromete își revine financiar și își schimbă prietenii, Guica moare, Tudor Bălosu devine *„binevoitor față de vecinul său"*, Nilă este ucis în lupta de la Cotul Donului, Paraschiv se îmbolnăvește de plămâni și-și află astfel sfârșitul, Catrina îl părăsește pe Ilie și se mută la Marița, zisă Alboaica, fata ei din prima căsătorie, Niculae urmează o școală de activiști, fiind înscris în Partidul Comunist, Tita și Ilinca se căsătoresc etc.) se regăsesc relatări despre schimbarea radicală a vieții satului care ajunge *„o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atâția necunoscuți"*. Destinul Siliștei-Gumești este condus de diverși indivizi

caracterizați de dorința oarbă de putere, de răutate și de viclenie: Vasile al Moașei, Zdroncan, Mantaroșie, Isosică, Bilă etc.

Discuțiile dintre Niculae – care reprezintă *„istoria care se face"* – și Ilie Moromete, care poartă în sine *„întreaga istorie"*, *„experiența seculară pe care o simbolizează tatăl, modul tradițional de a fi al gospodăriei țărănești"*[1] pun în lumină contrastul ireductibil dintre două epoci, dintre două tipuri de gândire.

Moartea lui Moromete, plasată la finalul romanului, capătă un sens amplificat. Împreună cu el pier o concepție și un stil de viață, clasa țărănimii înseși.

Există în roman câteva **scene reprezentative** pentru universul patriarhal reconstituit de prozator. Una dintre ele este cea a **mesei**, prilej pentru Marin Preda de a realiza o **analepsă** (prezentare a unui moment anterior faptelor consemnate) referitoare la viața lui Moromete și a Catrinei dinainte de această a doua căsătorie. Ritualul se desfășoară în tindă, *„la o masă joasă și rotundă"*, având în jurul ei *„niște scăunele cât palma"*. Forma mesei evocă simbolistica ei străveche: unitate, armonie, ciclul unei existențe previzibile, normate de legi strămoșești. Câteva detalii despre poziția membrilor familiei lasă să se întrevadă ruptura lor sufletească, destrămarea iminentă a grupului. Copiii sunt așezați *„după fire și neam"*, ca recunoaștere tacită a rivalității dintre ei. Cei trei băieți din prima căsătorie a lui Ilie stau unul lângă altul, *„ca și când ar fi fost gata să se scoale de la masă și să plece afară"*, Catrina, lângă vatră, îi are alături *„pe ai ei [...], copii făcuți cu Moromete"*. În timp ce toți ceilalți mănâncă *„umăr lângă umăr, înghesuiți"*, tatăl ocupă *„pragul celei de-a doua odăi"*, de unde *„putea să se miște în voie"* și-i *„stăpânea cu privirea pe fiecare"*. Niculae, singurul care nu are scaun, se așază *„turcește pe pământ"*. Cina Moromeților este reprezentativă pentru o familie de țărani care urmează un cod comportamental exterior, fără convingere, în absența unor soluții de moment pentru criza traversată. Tatăl se închină mașinal, înainte de masă, dar gestul lui rămâne fără semnificație, nefiind urmat de ceilalți care schimbă priviri dușmănoase și replici pline de ură. Liniștea care se instalează pentru o clipă, când *„fiecare mânca repede, însuflețit pe neașteptate, tăcut și nemaisimțind pe cel de alături"* este tulburată de plânsul lui Niculae, care nu râvnește la fiertura de ierburi pusă pe masă, ci la bucata de brânză înfulecată de câine. Agitația care domină scena sugerează că autoritatea tatălui care îi admonestează sau îi ironizează pe toți din poziția lui privilegiată este un atribut temporar și iluzoriu.

O altă secvență de mare forță artistică este aceea a **tăierii salcâmului**. Moromete îl trezește de cu noapte pe Nilă, cel mai docil dintre băieții mai mari, fără să-i spună motivul și îl ia cu sine în grădină. Câteva detalii de atmosferă dau momentului o gravitate tulburătoare, valoarea unei premoniții sumbre: *„luna răsărise după ploaie și fiindcă nici dimineață și nici noapte nu era, semăna cu un soare mort, ciuntit și rece"*, iar *„vaierul cimitirului răzbătea acum printre salcâmi atât de aproape încât se părea că bocetele ies chiar din pământ"*. Pe acest fundal este plasată doborârea celui mai falnic salcâm din sat, loc de întâlnire și de joacă pentru copii. Scena este înfățișată cu minuțiozitate, **narațiunea** avansează lent, în combinație cu **descrierea** simbolică și cu fragmentele de **dialog** tensionat dintre tatăl hotărât să renunțe la această podoabă a grădinii sale și fiul uluit de neașteptata decizie.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, Editura Aula, Brașov, 2001.

Salcâmul primește însușiri umane. Lovit din ambele părți *„se clătină, se împotrivi”*, apoi *„se prăbuși și îmbrățișă grădina cu un zgomot asurzitor”*.

Raportată la întregul roman, secvența concentrează simbolic toată istoria ulterioară acestui episod, atât a lui Moromete și a familiei lui, cât și a întregului sat. O fetiță de prin vecini îndrăznește să i se adreseze lui Ilie cu porecla Pațanghel, prevestire a pierderii reputației acestuia între săteni, toată priveliștea se micșorează, oamenii, locurile, *„grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici”*. Istoria năvălește amenințătoare din toate părțile. Ironiile tatălui, care răspunde la întrebările pline de perplexitate ale lui Nilă: *„Salcâmul **ăsta**? De ce să-l tăiem? cum să-l tăiem? De ce?!...”* cu replica: *„Într-adins, Nilă, îl tăiem, înțelegi? Așa, ca să se mire proștii”* exteriorizează o amărăciune grea, o suferință a înfrângerii căreia bărbatul este totuși incapabil să-i anticipeze adevăratele dimensiuni. Totuși, la cumpărarea salcâmului Bălosu nu are bucuria de a citi pe chipul vecinului său strâmtorat, semnele neputinței și ale tristeții.

CONFLICTUL. În *Moromeții*, un roman al evenimentelor și nu unul psihologic, accentul cade asupra conflictelor exterioare. **Tehnica** utilizată este cea a **acumulării treptate**, iar climaxul încordării este atins în finalul volumului întâi, în scena pedepsirii cu parul a lui Paraschiv și a lui Nilă, fiii răzvrătiți împotriva autorității tatălui.

Ilie Moromete este centrul de iradiere a nemulțumirilor. Băieții lui din prima căsătorie îl acuză de lipsa simțului practic, a vocației capitaliste de îmbogățire, sesizată în schimb la vecinul lor, Tudor Bălosu, care nu se mulțumește să aibă pământ, ci se străduiește să-l sporească, obținând bani mulți din vânzarea cerealelor la munte, fiind neîndurător și cerând un preț exagerat de mare.

În opinia tatălui, ei sunt însă niște *„bezmetici”* care nu înțeleg că viața nu se rezumă la avere, la profit. Fuga lor la București și încercarea de a-și face un rost acolo, vânzând oile, caii și bunurile furate de acasă nu îi vor îndepărta de statutul lor de ființe mediocre, conduse de o ură viscerală, de porniri iraționale.

Despre reușitele lor (Nilă ajunge portar la un bloc, Paraschiv sudor, iar Achim comerciant) tatăl va vorbi mereu cu dispreț, sancționând utopia vieții lor orășenești.

Catrina vorbește despre soțul ei folosind cel mai adesea termenul *„ăla”*, semn al distanțării sufletești și al neîncrederii în Ilie, atitudine justificată de refuzul acestuia de a trece casa și pe numele ei după ce, pentru a-i putea crește pe Paraschiv, Nilă și Achim, vânduseră din pământul de zestre, pe vremea secetei, un pogon. Conflictul cu Ilie atinge punctul culminant după întoarcerea bărbatului de la București, când ea află de promisiunea făcută băieților de a le da lor casa, părinții mulțumindu-se cu o *„coșmelie”* înălțată alături. Consecința este că își părăsește soțul și se mută la Marița – Alboaica – fiica ei din prima căsătorie.

O altă sursă de tensiune o reprezintă Maria, sora lui Moromete, poreclită, din pricina gurii sale rele, Guica. Ea știe să speculeze frustrările nepoților, înverșunându-i împotriva tatălui lor, a mamei și a fraților vitregi și îi îndeamnă să fugă de acasă cu acea parte din averea familiei ce li s-ar fi cuvenit de drept. Murindu-i, în tinerețe, copilul și fiind alungată de bărbat, ea îndreaptă spre fiii cei mari ai lui Moromete o energie maternă pervertită. Visul ei de a-i avea alături la bătrânețe ca sprijin se spulberă. Guica moare singură și Ilie refuză să meargă la înmormântarea ei.

Și Niculae vede în părintele său o pricină de nefericire. Nu are manuale, deci nu poate învăța și nu mai frecventează școala, căci pentru Ilie învățătura îi este folositoare omului numai până deprinde să citească și să se iscălească. Insistent, copilul își convinge întâi mama, apoi tatăl să

îl lase să termine cursurile școlii din sat și apoi să meargă să studieze la Câmpulung, cedându-le surorilor sale pământul ce îi revenea, ca nimeni din familie să nu se opună plătirii taxelor lui școlare. În mod paradoxal, când se îmbogățește, Moromete îl retrage pe Niculae de la cursuri și îl pune să muncească în gospodărie. Înscriindu-se în Partidul Comunist, Niculae pleacă din sat și urmează o școală de activiști. Conflictul dintre el și tată, dizolvat abia în visul tânărului, după dispariția lui Ilie, este provocat de incapacitatea lor de a comunica, de orgoliul fiului de a-și căuta eul și de mândria tatălui de a avea ultimul cuvânt. În esență, ei reprezintă noul și vechiul, două fețe ale istoriei, particulare și generale.

Conflictele interioare se situează într-un plan secund și sunt dezvăluite fie prin complicitatea naratorului cu personajele, într-un discurs care are rolul de a relativiza granița dintre cele două instanțe narative, fie prin intermediul monologului. Prima modalitate este folosită în cazul lui Țugurlan și al Catrinei. Valurile de gânduri sunt surprinse într-un limbaj care topește vorbirea personajului în relatarea auctorială, făcând loc **stilului indirect liber**: *„seara când se culcă întârzie câteva clipe să adoarmă. Ani în șir Țugurlan se simțise bine cu starea lui: el de o parte și toți ceilalți în afară; nicio apropiere și nicio încredere. Dar de astă dată un gând străin îl întreba: de ce îi înjurase pe oameni la fierărie? Că de înjurat îi înjurase, asta era adevărat”.*

Monologul adresat unui interlocutor imaginar, cu inflexiuni dramatice, dezvăluie procesele de conștiință ale lui Ilie Moromete, nevoia lui acută de clarificare a rostului său în lume și a clasei pe care o reprezintă: *„Fiindcă să nu-mi spui tu mie cum e omul, eu îl cunosc cum e făcut și de câte ori trebuie să se lovească cu capul de pragul de sus ca să-l vadă pe ăla de jos! De-atâtea ori că în timpul ăsta neomul încalică pe umerii lui și el îl duce și până își dă seama că la urma-urmei cu ce drept stă ăla pe umerii lui, îi trece viața și abia de mai apucă să le spună și el copiilor lui că așa n-a fost bine, și moare. Iar copiii, care își mai aduce aminte, bă, tata a zis așa, bine, care nu, care pe unde apucă o ia de la cap sau învață de la altul cum nu e bine, că de la ta-său nu s-a priceput... Că tu vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?...”.*

Aceste popasuri meditative ale personajelor, ca și perspectiva filosofică asupra relației omului cu timpul și cu istoria, fac ca romanul ***Moromeții*** să deschidă *„un drum larg prozei analitice de inspirație rurală”* (Dumitru Micu).

Poziția **naratorului** certifică și ea apartenența acestei opere a lui Marin Preda la o **altă vârstă a romanului realist-obiectiv**. Exterior evenimentelor, deci **extradiegetic**, naratorul povestește la persoana a treia (**heterodiegetic**) istoria decăderii unei familii și a civilizației rurale. El știe mai mult decât personajele sale (**focalizare zero**): *„Fiindcă pe jumătate din acel loc se afla casa părintească și gospodăria și pentru că trecuseră aproape cincisprezece ani fără ca gospodăria să fie împărțită, moștenirea în cazul casei și locului trecea de drept celui care o folosea. Maria Moromete nu știuse și nici acum nu știa acest lucru. Nici Moromete nu știa...”.*

Asumându-și, în consecință, atributele **omniscienței** și ale **ubicuității** (omniprezenței), naratorul din ***Moromeții*** iese totuși din tiparele tradiționale. Marin Preda îi limitează puterile demiurgice, introducând două tipuri de personaje care vădesc o cunoaștere din interior a unor evenimente, inaccesibilă în totalitate sau parțial naratorului: **reflectorii** (Ilie – în primul volum și, într-o anumită măsură, și în volumul al doilea și Niculae – în al doilea volum) și **informatorii** (Parizianu, din perspectiva căruia este istorisită întâlnirea de la București a lui Moromete cu fiii săi mai mari și Ilinca, care îi relatează lui Niculae ultimele zile din viața tatălui lor, apoi Alboaica, ducând mai departe povestea).

Uneori, rolul de narator îi este cedat unui personaj care se transformă el însuși într-un narator și-și creează un personaj, cum se întâmplă în scena în care Moromete, ridicând în picioare gardul cel nou, povestește în fața unui auditoriu improvizat despre traiul familiei lui Traian Pisică.

În volumul al doilea, strategia narativă urmărește relativizarea oricărui adevăr de viață. Formulele care spulberă orice judecată definitivă asupra evenimentelor sunt: *„**Se spunea** despre ei doi că sunt prieteni [Niculae și Iosif, un alt activist de partid]"*; *„Astfel dispăru Niculae din sat [...], după cum **declară notarul**"*; *„**Se dusese** pe atunci **zvonul**."*; *„Așa **se află** la un moment dat"*; *„fără să întrebe nimic **aflaseră** [Tita și Alboaica] numaidecât **din gura mamei** ce se întâmplase"*.

N. Manolescu vede în acest procedeu *„ultima vârstă a romanului doric"*, când *„naratorul nu mai cunoaște finalitatea ultimă a actelor umane, el având sub ochi o viață care curge parcă la întâmplare și într-o direcție care îi scapă"*[1].

PERSONAJELE. Chiar dacă ***Moromeții*** este un roman realist, asocierea eroilor cu anumite tipuri umane, deși realizabilă, nu este suficientă pentru a le cataloga. A afirma despre Ilie că reprezintă tatăl autoritar, despre Niculae că este ambițiosul, despre Bălosu că este o întrupare a parvenitului, despre Polina că ilustrează tipul femeii voluntare nu înseamnă a epuiza calificativele ce li se cuvin. Marin Preda construiește chiar și în cazul unor ființe cu sentimente și manifestări primitive, cum sunt Paraschiv și Nilă, un halou al personalității pe care nu-și propune să-l cuprindă în explicații, să-l elucideze. Oamenii sunt puși în mișcare de fire nevăzute, iar faptele lor au motivații obscure. Neprevăzutul este o constantă chiar și în comportamentul unor personaje care par previzibile: Ilie îl retrage pe Niculae de la școală când se îmbogățește din negoț, după ce făcuse mari eforturi să-i plătească studiile într-o vreme de sărăcie; Catrina își părăsește familia, dar se reîntoarce, mânată de același instinct imprevizibil; tatăl trăiește, la șaizeci de ani, o idilă cu fosta sa cumnată și lipsește nopțile de acasă; Ilinca și Tita intră în conflict din pricina zestrei primite din partea părinților etc.

Numeroasele prezențe umane care umplu paginile romanului (mai ales în volumul al doilea) dau impresia unei lumi variate și infinite.

Protagonistul, Ilie Moromete, este un țăran mijlocaș, surprins într-un moment de criză adâncă și prelungită atât a satului românesc, cât și a istoriei contemporane. **Caracterizarea directă** făcută de narator îl înfățișează la *„acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva"*. Absența unui **portret fizic** veritabil al eroului sugerează caracterul lui exponențial de *„ultim țăran"*, reprezentant al unei lumi arhaice care se scufundă dramatic.

Portretul moral al personajului scoate la iveală o serie de contradicții. Inteligent, cu o mare putere de pătrundere a oamenilor și a faptelor, Ilie dovedește totuși naivități de neiertat. Crede că poate ține sub control tensiunile vechi și crescânde din familie, ignoră puterea de a face rău a Guicăi, amână trecerea casei pe numele Catrinei, batjocorindu-i temerile de a fi alungată de fiii lui cei mari, ironizează suferința lui Niculae de a merge cu oile și de a nu fi trimis la școală.

Stăpân iluzoriu pe un regat fragil (familia divizată), tatăl trăiește cu speranța că ai săi înțeleg într-un mod tacit neajunsurile suportate împreună și că statul, acea supraindividualitate, îi tolerează într-o manieră complice datoriile mereu amânate.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Editura Minerva, București, 1980.

Nefiind preocupat doar de *„pământ și bani"*, cuvinte pe care Polina le aude repetate întruna de tatăl ei, Tudor Bălosu și de fratele ei, Victor, Moromete trăiește bucuria contemplării lumii de pe *„stănoaga podiștei"*, în așteptarea unui partener inteligent de conversație.

Comportamentul său demonstrează o mare putere de disimulare, de exemplu, în scena în care agenții fiscali vin să încaseze *„fonciirea"* și Ilie se preface că nu-i vede, strigă la soție și la copii, stă cu spatele, ca mai apoi să se întoarcă brusc și să le strige teatral: *„N-am!"*. Jocul continuă, căci Jupuitu scrie o chitanță pentru plata a trei mii de lei, Moromete nu obiectează, dar o întoarce pe ambele părți și apoi rostește cu inocență: *„Păi nu ți-am spus că n-am?!"*. Fiindcă practică această strategie a amânării datoriilor încă de la împroprietărirea de după război, adică de șaptesprezece ani, Moromete nu ia în serios amenințările la adresa averii sale. El speră într-o ștergere a datoriilor pe care le are față de stat, fapt pe care l-a mai trăit o dată. Cele paisprezece pogoane îi dau siguranța unei vieți fără risipă, dar și fără mari primejdii. Fiecare copil își poate primi lotul de pământ cuvenit și viața familiei se poate desfășura în pace vreme îndelungată. Aici se face simțită utopia **gândirii** eroului. Pentru el, lumea țărănească este un teritoriu al stabilității și al ordinii de neclintit. Feciorii săi nu pot să trăiască altcumva decât au făcut-o el însuși și strămoșii lui. Numai că nici Paraschiv, Nilă, Achim și nici Niculae nu se mulțumesc cu modul de viață patriarhal. Feciorii cei mari visează să câștige mulți bani la oraș, Niculae vrea să învețe carte și să plece din sat.

Caracterizat direct de către Catrina, bărbatul apare ca o fire atrasă de magia vorbei și nu de a faptei imediate: *„Lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai de vorbă și beai la tutun..."*. În viziunea lui Niculae, el este un om sucit, imprevizibil: *„cât am trăit rău, tata, am ținut toți la el și a făcut ce a putut pentru fiecare. Cât s-a înstărit, n-a mai fost capabil de nimic și nu pentru că nu mai putea..."*.

Relațiile cu celelalte personaje subliniază oscilații de atitudine. Este prieten bun cu Cocoșilă, dar într-un moment de tensiune sufletească este lezat de înjurăturile inofensive ale acestuia, se supără și nu se mai împacă niciodată cu el. Față de Niculae este când înțelegător, când aspru și opac la dorințele lui. Deși Paraschiv, Nilă și Achim îl aduc în pragul prăbușirii interioare și financiare, prin fuga lor la București cu o bună parte din averea familiei, îi absolvă și caută cu orice preț să-i aducă acasă, promițându-le drepturi mai mari decât celorlalți frați, ceea ce va spori animozitățile existente deja. Nici pe Guica n-o poate ierta pentru răutate, de aceea nici nu se duce la înmormântarea ei.

Puterea lui de a face haz de necaz devine incomodă uneori (își batjocorește fiul mijlociu care vrea să știe de ce taie salcâmul), alteori stârnește hohotele celor din jur, cum se întâmplă în scena de la câmp, când se oferă, grijuliu, să-i dea apă lui Paraschiv, după ce acesta își arsese limba cu fasolea încinsă, tatăl fiind primul care a încercat mâncarea, s-a ars și nu a spus nimic, pentru a se delecta cu reacția următorului păcălit.

Plăcerea de a povesti, reieșită din **caracterizarea prin vorbe**, li se impune celorlalți ca un dar de a surprinde și de a putea integra în limbaj lucruri care lor le scapă. Niculae este fascinat de istorisirea părintelui său despre călătoria cu Bălosu la munte, pentru a vinde porumb. Atunci când i se oferă ocazia să facă împreună același drum, este dezamăgit că nu regăsește în oamenii și în locurile evocate nicio lumină din relatarea seducătoare.

Semnul prețuirii de care se bucură în sat este că adunările din poiana lui Iocan nu încep fără *„omul lor"*. Citind din ziar, Moromete găsește nuanțe ascunse și face comentarii pline de miez pentru sătenii strânși la fierărie. Acele clipe de duminică sunt manifestarea eliberării lor de

necazurile zilnice, expresia plăcerii gratuite de a sta de vorbă, de a practica *„o joacă de oameni mari”* (Valeriu Cristea).

Caracterizarea prin **reacții psihologice** este magistral surprinsă la finalul volumului întâi, după fuga băieților cu caii, banii și covoarele de zestre ale fetelor, când Moromete renunță la formele cele mai dragi de manifestare a libertății sale spirituale: *„Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind”.*

Autocaracterizarea memorabilă plasată spre sfârșitul volumului al doilea: *„eu totdeauna am dus o viață independentă”*, situează personajul în sfera oamenilor superiori, capabili de reflecție, de a-și pune întrebări despre individ și rostul lumii.

Ilie Moromete este construit ca o replică polemică la o întreagă serie de personaje ilustrative pentru universul satului. El este un țăran filosof, disimulant și ironic, o prezență inedită într-o proză modernă, neorealistă, cu tematică rurală.

Relația Ilie Moromete-Catrina

Cele două personaje reprezintă o fațetă a cuplului închegat în lumea satului, foarte asemănătoare cu aceea ilustrată prin Aristița și Tudor Bălosu sau prin Anghelina și Vasile Boțoghină. Bărbatul este capul familiei și hotărârile lui, chiar discutabile, rămân de neclintit, fiind uneori impuse cu violență. O altă ipostază a relației soț-soție apare prin intermediul proaspăt căsătoriților Polina Bălosu și Ion Birică, Polina fiind cea care îl instigă pe bărbat să obțină cu forța drepturile ei de zestre, iar deciziile sale se transformă obligatoriu în faptă. Dar cei doi sunt o generație mai nouă, gata să înfrunte formele tradiționale de autoritate din familie.

Atât Ilie, cât și Catrina au avut o căsnicie anterioară. Moromete a rămas văduv de tânăr, cu trei băieți. Catrinei i-a murit bărbatul curând după căsătorie și fiica ei, adusă apoi pe lume, a rămas să fie crescută de socru. În urma unei aventuri cu primarul satului, ea mai naște un băiat, dar familia lui, foarte bogată, n-o acceptă de noră și îi ia copilul, lăsând-o liberă să se recăsătorească.

Femeia primește în urma acestei întâmplări un lot de opt pogoane, căci primarul, îndrăgostit odinioară de ea, îl trecuse pe fostul ei bărbat printre eroii căzuți pe front și o împroprietărise. Cu această zestre se mărită ea cu Ilie, abia întors din război și având copiii în grija surorii lui, Maria. În timpul secetei, Catrina vinde un pogon, pentru a-i putea crește pe băieții lui Moromete, dar soțul nu-și respectă promisiunea ca, în schimbul acestui sacrificiu, să treacă pe numele ei casa. Acesta este unul din factorii care întrețin o tensiune constantă în familie. Cu timpul, acestei tensiuni i se adaugă lipsa de respect și chiar ura lui Paraschiv, a lui Nilă și a lui Achim față de mama vitregă.

În situațiile conflictuale cotidiene, Moromete este de obicei de partea fiilor mai mari, apostrofând-o pe Catrina pentru ieșirile ei necugetate: *„Taci, fa, din gură, n-auzi?!”* sau *„Pune, fa, mâncarea și mai trage-te pe fălcile alea că te-or fi durând de când vorbești!”.* Femeia îl înfruntă cu privirea și chiar cu vorba: *„Veniți de la deal și vă lungiți ca vitele... și eu să îndop singură o ceată de haidamaci”*, dar știe când să se oprească, pentru a evita accesele de furie ale bărbatului.

Mai atentă la frământările sufletești ale lui Niculae, mama îi susține cauza în fața soțului nepăsător la plânsetele copilului care vrea să învețe mai departe și care este dispus, pentru a realiza acest lucru, să-și cedeze partea de pământ cuvenită din averea familiei surorilor, pentru a nu stârni protestele celorlalți. Ea pune la cale, împreună cu Niculae, planul de a-i aduce acasă pe preot și pe învățător, fără știrea lui Ilie, ca să-l înduplece în privința viitorului copilului.

Tatăl vede în fiul cel mic un executant greoi al muncilor care i se încredințează, încăpățânat, cu o dorință ciudată de a merge la școală, care nu trebuie luată în seamă. În timp ce Catrina se lasă înduioșată de rugămințile mezinului, Ilie îl batjocorește, nevăzând în învățătură vreun folos: *„Altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem”.*

Soții Moromete ajung să ducă vieți aproape separate. Femeia este subjugată de treburile gospodărești și, uneori, pentru a-și opri gândurile rele din timpul zilei, care i se amplifică în somn și se manifestă ca vise greu de suportat, face și muncile celorlalți. Îndemnată de o vecină, caută să-și găsească liniștea în rugăciuni sau în slujbele de duminică de la biserică. Bărbatul o disprețuiește pentru bigotismul ei și simte, la venirea unui preot mai tânăr în sat, că ea este atrasă mai mult de farmecul slujitorului Domnului decât de serviciul religios. Consolarea lui o reprezintă ieșirile pe stănoagă, în fața porții, discuțiile politice din poiana lui Iocan, taifasurile cu prietenii. Dar pe Catrina gândurile pioase nu o țin mult și nu o împiedică să schimbe replici tăioase cu Paraschiv, cu Nilă și cu Achim, mai ales în absența tatălui.

În scena finală din primul volum, a revoltei lui Paraschiv și a lui Nilă, Ilie o pedepsește mai întâi pe Catrina, repezind de trei ori, îndesat, pumnul asupra capului ei. Identifică în ea voința conflictuală mai slabă, pe care vrea s-o înăbușe fără zăbavă, ca mai apoi să se confrunte cu agresivitatea fățișă a băieților. Bătaia cu parul îi copleșește fizic pe fiii răzvrătiți, însă nu poate înmuia în ei sentimentul pietrificat de ură.

Autoritatea paternă se află la crepuscul. Secvențe din volumul al doilea consemnează gesturi de neconceput altădată: Catrina îl ignoră, fetele îi întorc spatele, Niculae refuză să-i răspundă la întrebări.

Dintr-o lipsă crescândă de considerație față de soțul ei, dar mai ales din aversiune, Catrina îl părăsește pe Ilie la bătrânețe, mutându-se la fiica ei din prima căsătorie. Reîntoarsă acasă, se confruntă din nou cu replicile usturătoare ale soțului care, la șaizeci de ani, a redescoperit dragostea alături de sora fostei sale soții, Fica. Îi rămâne alături până în clipa morții, dar legătura lor sufletească nu se va mai reface.

Din perspectiva finalului, relația dintre Ilie și Catrina dezvăluie criza comunicării, înstrăinarea, teme ale literaturii moderne.

Moromeții reprezintă un roman de referință pentru literatura română, de o mare densitate epică, în care socialul și psihologicul concură la realizarea unei monografii a satului românesc aflat la răscrucile istoriei.



REPERE CRITICE

- Mihai Ungheanu, ***Marin Preda. Vocaţie şi aspiraţie***, Editura Amacord, Timișoara, 2002: „Dacă Rebreanu reușise să dovedească că materia lumii rurale poate procura substanța unei remarcabile creații obiective, Marin Preda descoperă acestei lumi, mult hulită de moderniști, intelectualitatea."
- Eugen Simion, „Un portret în fragmente", în Marin Preda, ***Timpul n-a mai avut răbdare***, Editura Cartea Românească, București, 1981: „Vorbind de **răbdarea** lui Marin Preda am și definit unul dintre termenii demersului său epic. [...] Modul lui lent, ocolit, ezitant de a asuma lucrurile, neîncrederea structurală în strategia rapidității. Răbdarea încă o dată, pe care o pune în a descrie o masă (celebra cină a Moromeților), șederea familiei pe prispă în timpul unei ploi de vară sau efortul pe care îl depune un bătrân țăran să sape un șanț pentru a ocroti o biată șiră de paie... Este o strategie epică la mijloc, neobișnuită în proza română. Ea angajează sintaxa frazei, vocabularul, angajează și un mod de a fi, o relație cu lumea dinafară. Marin Preda ajunge totdeauna la inima obiectului, dar niciodată în linie dreaptă. Sunt ocoluri necesare, ezitarea face posibilă meditația, așteptarea este o condiție a cunoașterii."
- Gabriel Dimisianu, „Marin Preda și I. L. Caragiale", în Marin Preda, ***Timpul n-a mai avut răbdare***, Editura Cartea Românească, București, 1981: „Caragiale în epoca lui, iar Marin Preda în contemporaneitate au fost marii auditivi ai literaturii române, conștiințe înregistratoare desăvârșite ale vorbirii vii."
- Silvian Iosifescu, ***Drumuri literare***, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957: „Termenii aceștia – timpul răbdător sau nerăbdător – în care scriitorul comentează grav impresiile și nădejdile personajului său sunt la antipodul unei perspective biologice asupra existenței țăranului. Poruncile timpului n-au în romanul lui Marin Preda sensul de dependență strictă și aproape exclusivă a vieții de marile ritmuri ale naturii [...]. Marin Preda își urmărește personajele cu înțelegerea vremii noastre."



6 Romanul publicat între 1960 și 1980

I. DISOCIERI TEORETICE

PROZA POSTBELICĂ

Literatura română postbelică a traversat vremuri deosebit de tulburi care, în mod surprinzător, nu au alterat gândirea scriitorilor, ci dimpotrivă, le-au ținut spiritul treaz. Atacată în esența ei de către propaganda sovietică, literatura a supraviețuit exprimându-se în două registre: unul conform noii ideologii, celălalt subversiv, în care se rostea adevărul despre oameni și vremuri, devenind una dintre principalele forme de rezistență. Așadar, în anii de după cel de-al Doilea Război Mondial s-au produs schimbări fundamentale în cultura română, în ierarhizarea valorilor ei și, în particular, în evoluția prozei românești, configurându-se trei perioade ale acestei evoluții:

1. Perioada realismului socialist, numită și *obsedantul deceniu*: este cuprinsă între anii 1947-1960 şi se defineşte prin impunerea ideologiei Partidului Comunist și a cenzurii comuniste, ceea ce va produce modificări fundamentale în spațiul prozei româneşti, scriitorii fiind obligaţi să reflecte în operele lor tezele marxist-leniniste, formarea omului nou după modelul stalinist. Susținută de propagandă, această perioadă proliferează o proză proletcultistă, al cărei personaj pozitiv este exclusiv muncitorul, singurul care deține valori morale autentice. Mulţi scriitori afirmaţi în perioada interbelică şi consacraţi definitiv în istoria literaturii sunt nevoiţi să recurgă la compromisuri ruşinoase pentru a rezista, altfel riscând să fie interziși ori arestați pentru atitudine dușmănoasă.

2. Perioada anilor '60 se subscrie neomodernismului și aduce o schimbare din punct de vedere politic, fapt care s-a reflectat și în calitatea literaturii, atât în ceea ce privește conţinutul, cât şi în expresivitatea artistică. Diversitatea tematică a creaţiilor literare în proză apărute în această perioadă a fost structurată de Eugen Simion[1], care surprinde următoarele particularități:

- proza lirică: Geo Bogza, Zaharia Stancu;
- realismul psihologic: Marin Preda;
- romanul de analiză: Nicolae Breban, Augustin Buzura;
- eseul romanesc: Alexandru Ivasiuc, Paul Georgescu;
- realismul mitic: Mircea Eliade, Ştefan Bănulescu.

3. Perioada anilor '80 este reprezentantă, în principal, de Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Ştefan Agopian, Alexandru Muşina. Scriitorii optzeciști (postmoderniștii) cultivă ironia, atitudinea ludică, textualismul, pastișa, intertextualitatea etc.



[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Litera, București, 2002.

Delirul

de Marin Preda

Marin Preda, prozator român postbelic, a marcat unul dintre momentele de vârf ale literaturii noastre, iar critica literară i-a rezervat în unanimitate un spaţiu însemnat. Nuvelele şi romanele sale inspirate din realităţile secolului al XX-lea abordează teme morale sau existențiale într-un stil epic de mare densitate. Concepţia lui Marin Preda despre actul creației, prezentă în mărturisirile acestuia, este aceea că marea proză trebuie să se construiască în jurul noțiunilor de istorie, adevăr, realitate şi că o carte bună este aceea care prezintă un adevăr social și psihologic într-o formă estetică adecvată.

Deși în scrierile sale nu surprinde doar lumea satului, Marin Preda este cunoscut mai ales ca autor al romanului ***Moromeţii*** (vol. I 1955; vol.II 1967), operă fundamentală a literaturii române în care explorează universul țărănesc marcat de un destin istoric nefast. Scriitorul își fundamentează creația din perspectiva relaţiei Omului cu Timpul, a Umanității cu Istoria, la răscruce de epoci, sub presiunea unor evenimente necruțătoare.

Dezvăluit de Marin Preda cu o teamă uşor disimulată în interviul din 1975[1], proiectul privind tetralogia ***Moromeții I, Delirul I, Delirul II, Moromeții II*** – conceput, după cum precizează însuşi romancierul, nu ca un ciclu, ci ca „un roman în patru volume" – a rămas nefinalizat, fiindcă volumul II din ***Delirul*** nu va mai apărea niciodată.

Delirul a avut însă un succes uriaş. Apărut în ianuarie 1975, romanul a atins un tiraj record de peste 100 000 de exemplare şi probabil că cifra ar fi fost şi mai mare dacă la 14 mai 1975 n-ar fi apărut la Moscova, din motive politice, o recenzie foarte agresivă. Efectul a fost dublu: pe de o parte a mărit interesul cititorilor pentru carte, pe de altă parte, cenzura de la Bucureşti i-a cerut autorului să revină asupra tratării unor evenimente incluse în roman, cum ar fi anul intrării României în cel de-al Doilea Război Mondial sau sinuciderea soției lui Stalin, Nadejda Aliuleeva. Această ediţie a apărut în luna august a aceluiaşi an, cu precizarea *Ediţia a II-a revăzută şi adăugită*. În 1991, jurnalistul Ion Cristoiu scoate o nouă ediţie, precizând pe copertă: „ediţie necenzurată". Jurnalistul reintroduce capitolul eliminat de cenzură şi scoate un altul, argumentând că n-ar fi făcut sau n-ar fi trebuit să facă parte niciodată din prima ediţie.

Pentru scrierea romanului, Marin Preda s-a documentat intens, apelând la surse diverse la care a avut acces: presa vremii, studii despre cel de-al Doilea Război Mondial și despre instalarea comunismului, puţinele cărţi de istorie despre Hitler scrise în Occident, amintirile unor martori oculari ai întâmplărilor din 1941 petrecute în București sau ai evenimentelor de pe frontul de Răsărit, surse „vii" precum văduva lui Armand Călinescu etc. Sursa principală însă au fost amintirile autorului, care se afla atunci la Bucureşti (1940-1941) şi care trăia cu mare intensitate evenimentele. În ***Jurnal intim. Carnete de atelier***, în care Marin Preda face însemnări cu privire la scrierea romanului ***Delirul***, descoperim chiar în primele pagini o însemnare a acestuia datând din 1973 care trădează tensiunea în care trăia în acele momente. Scriitorul se simţea copleşit de răspunderea pe care și-o asumase, aceea de a scrie acest roman într-un context politic intern și internațional extrem de dificil. De asemenea, descoperim în aceste confesiuni şi neliniştile creatorului care se raportează critic la propria operă: *„Azi m-am plimbat cu gândul la cel mai greu roman al vieții mele, volumul doi (care s-ar intercala între unu și doi* ***Moromeţii****) din tetralogia*

[1] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

Moromeții. Împreună cu ***Marele singuratic****, la care ar mai trebui să lucrez pentru importante racordări, acest nou roman ar scoate țărănimea română pe scena națională prin participarea ei la ultimul război și, prin aceasta, pe scena universală. Dar gândul nu zboară, elanul e ascuns si nu pot evoca nimic, nicio scenă din cele totuși mari pe care le am în minte și care sunt «certitudinea de bază» a credinței mele că pot scrie acest roman și pot să-mi împlinesc, astfel, ambițiosul proiect... Îndoieli nu am. Am scris, în anul care a trecut, într-o zi și o noapte, una din «marile scene», moartea Nadejdei Aliuleeva Stalin, pe care o recitesc adesea și mă pun pe picioare în orele mele grele. Am mai scris de asemeni «începutul», șaptezeci de pagini pe care le recitesc însă cu un sentiment diferit de mulțumire și în același timp de îndoială: e bun, îmi zic, dar e bun?!"*[1].

TITLUL – un substantiv comun individualizat prin articol hotărât, ***Delirul***, are valoare simbolică ce se dezvăluie cititorului în capitolul al VII-lea, partea a IV-a, în care este prezentată una dintre cele mai întunecate figuri ale secolului al XX-lea – Adolf Hitler, a cărui dorinţă de a cuceri lumea s-a transformat într-un „delir furibund": *„Un om, în delir, sparge și distruge tot ce întâlnește în cale. Propria-i casă și cel mult cartierul în care poate alerga bezmetic cu un cuțit în mână. [...] Dar dacă înlocuim cartierul cu un continent și individul comandă armate puternice? Cuvintele și hotărârile lui devin acte istorice. Prin delirul său istoria se exprimă, ea însăşi, în delir... Aşa gândeau înfioraţi, toţi cei de faţă simţind cum voinţa lor se înmoaie şi gândirea lor cedează încă o dată în faţa deciziilor acestui om bizar, fără identitate, aproape abstract prin lipsa lui totală de raţiune şi de omenie... Toţi erau cu el prin aderenţă la ideile lui de expansiune pe suprafaţa pământului şi prin teamă de gesturile lui ucigaşe care îi puteau costa viaţa... Da, erau cu el, dar încotro îi ducea, spre ce abisuri?!"*[2].

Dintr-o altă perspectivă, prin raportare la tema centrală a romanului, relația individ-istorie, titlul sugerează şi situaţiile absurde pe care le trăieşte generaţia scriitorului, validând astfel o frază celebră a cronicarului moldovean Miron Costin, care trăise, de asemenea, sub teroarea istoriei: *„căci nu suntu vremile supt cârma omului, ci bietul om supt vremi"*.

TEMA romanului ***Delirul*** reflectă o preocupare mai veche a autorului, aceea de *„a scrie o carte în care scena pe care evoluează eroii să fie istoria întregii noastre ţări"*[3]. Prin urmare, supratema romanului ***Delirul*** este, de fapt, tema fundamentală a creaţiei lui Marin Preda, respectiv **omul faţă în faţă cu fatalităţile istoriei.**

Concepţia lui Marin Preda referitoare la tema sa predilectă porneşte din convingerea scriitorului că individul nu a reuşit niciodată să cunoască bine istoria, cu atât mai puţin s-o dirijeze. În unul dintre eseurile sale publicate în volumul ***Imposibila întoarcere***, Marin Preda nota: *„În ceea ce ne priveşte pe noi, românii, am cunoscut odată un gânditor care mi-a spus următoarele: badea Gheorghe a boicotat totdeauna istoria. Să presupunem că există un astfel de badea Gheorghe. E nevoie doar să presupunem, pentru că, în realitate, unde a boicotat badea Gheorghe istoria? La Rovine? La Podul-Înalt? La Călugăreni? La Plevna? În Munţii Tatra? Mai degrabă putem spune că istoria l-a dus de nas pe badea Gheorghe şi că el a învăţat din vicleniile ei, viclenii şi mai mari şi a ştiut în felul acesta să i le dejoace, uimind pe foarte mulţi din acest continent, care nu odată se trezesc întrebându-se: cum existăm noi, românii? Cine suntem? Ce e cu noi? Ce este asta România?"*[4]. De

[1] Marin Preda, *Jurnal intim. Carnete de atelier (Delirul)*, Editura Cartex, București, 2007.
[2] Marin Preda, *Delirul*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
[3] Marin Preda, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
[4] Marin Preda, *Imposibila întoarcere. Un semn de întrebare*, Editura Cartea Românească, București, 1972.

asemenea, într-un interviu[1] cu George Arion, fiind întrebat dacă între primul volum al ***Moromeţilor*** şi ultima carte tipărită, ***Delirul***, este străbătut drumul de la *boicotarea istoriei la asumarea ei*, Marin Preda precizează că în ***Moromeţii I*** timpul se confundă cu istoria, iar eroul principal trăieşte într-o oază care pentru el reprezintă timpul de fericire şi iluzie, care *„ulterior, când istoria devine fapt prezent şi răscolitor, oaza despre care vorbeam şi anume aceea a iluziei se sfârşeşte”*[2].

Bineînţeles, în roman pot fi identificate şi alte teme care, într-un fel sau altul, completează universul ficţional: tema iubirii (povestea de dragoste dintre Ștefan şi Luchi), tema familiei care trimite la problemele din familia Moromeţilor şi care creează legătura dintre cele două romane, criza comunicării, alienarea, războiul etc.

Iubirea este surprinsă în cel puţin două ipostaze: dragostea adolescentină dintre Ştefan şi Ioana, prezentată într-o scenă de mare sensibilitate, și dragostea pasională pentru capricioasa și voluntara Luchi. Înainte de a pleca la București, Ştefan petrece cu Ioana o noapte de dragoste ce se sfârșește în zorii zilei. Natura întreagă, stelele, iarba, salcâmii foșnitori, protejează tot ce se întâmplă în acel loc și în acea noapte unică pentru cei doi îndrăgostiți. Ştefan se gândeşte deseori la fata rămasă în sat, care-i promisese că îl va aştepta doi ani, având un sentiment de vinovăţie că nu şi-a respectat promisiunea de a o lua şi pe ea la Bucureşti atunci când va avea o situaţie sigură. Povestea de dragoste cu Luchi dezvăluie personalitatea complexă a bărbatului. La începutul relației, Ștefan este uimit că fata îl alege pe el dintre toți pretendenții, apoi, pe front, constată că ea este *„singurul lucru sigur pe această lume”*[3].

STRUCTURĂ. COMPOZIȚIE. Romanul este structurat în cinci părţi, fiecare conţinând mai multe capitole care surprind aspecte diverse ale societăţii româneşti din perioada interbelică şi, spre final, de după cel de-al Doilea Război Mondial. Naraţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri narative care alternează în funcţie de intenţiile naratorului. În planul principal, cel social, se construieşte o frescă a Bucureştiului interbelic, cititorul fiind introdus de către personajul principal, Ştefan Paul, băiatul lui Parizianu din Siliştea-Gumeşti sau de către narator în diverse medii sociale sau politice. Sunt vremuri grele ce afectează viața întregii lumi românești, de la ţăranii din Siliştea-Gumeşti (de exemplu, moartea brutală a lui Dumitru a lui Nae, bătut de legionari din ordinul lui Victor Bălosu), până la intelectualii şi oamenii politici din Bucureşti (instalarea dictaturii carliste, revolta legionarilor, instalarea dictaturii militare/regimul Antonescu, pierderea Ardealului, începutul celui de-al Doilea Razboi Mondial, ascensiunea Partidului Comunist etc.).

În mahalaua bucureşteană, cititorul, care este el însuşi o instanţa narativă în text, îi reîntâlneşte pe cei trei băieţi mai mari ai lui Ilie Moromete: Paraschiv, Nilă şi Achim, al căror destin se lămureşte în acest roman. Din mărturisirile lui Ştefan, înţelegem care a fost cauza rupturii definitive dintre Moromete şi fiii lui din prima căsătorie, dar se sugerează şi că băieţii regretau că nu îi explicaseră tatălui mai clar motivele pentru care plecaseră de-acasă şi de ce nu se mai puteau întoarce. Apare în naraţiune și Ilie Moromete, dar rolul lui este doar unul

---

[1] Marin Preda, „Prefer timpul nostru pe care mă străduiesc să-l cunosc cât mai bine şi în care este implicată şi viaţa mea”, interviu realizat de George Arion apărut în *Flacăra*, nr. 51-52, 27 decembrie 1975 *apud* Marin Preda, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
[2] *Ibid.*
[3] Marin Preda, *Delirul*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

episodic: bătrânul ţăran, simţind că istoria se va schimba dramatic, vrea să-şi aducă acasă fiii fugiţi la oraş, dar nu reuşeşte. Şi prezenţa celor trei în roman este plasată într-un plan secund, fiindcă aceştia nu au cum să influenţeze derularea istoriei pe care o scriu marii oameni politici (Hitler, Carol, Antonescu etc.); rostul lor pe lume este doar să trăiască această istorie, uneori devenind victimele ei. Cel care face legătura între cele două planuri este Ştefan, personaj care îl anticipează pe Victor Petrini din ***Cel mai iubit dintre pământeni***.

În ***Delirul***, **incipitul** de tip ***ex abrupto*** introduce direct cititorul în universul ficţiunii, prin relatarea unui eveniment insolit: „*Când mama lui Parizianu, sora mai mare a primei neveste a lui Moromete, se întoarse de la Paris însărcinată, mulţi crezură că va ieşi din asta un copil care n-avea să semene deloc cu cei din sat; fiindcă ce deosebire ar mai fi fost atunci între Paris şi Siliştea-Gumeşti? Boieroaica, doamna Guma, îl boteză ea însăşi, iar Moromete, pe atunci flăcău tăcut, deschise gura şi îl porecli Parizianul*". Interogaţia retorică inserată în această primă frază, dezvăluie ironia fină din partea a doua a frazei: „*Dar nici nu se putea un copil mai şters şi mai siliştean decât cel pe care îl născu această viitoare cumnată a lui Moromete*"[1]. Această strategie îi permite naratorului să introducă protagonistul, care va deveni şi cea mai importantă instanţă narativă în rândul personajelor din romanul **Delirul**. Fiul lui Parizianu, Ştefan, este un adolescent apropiat de vârstă cu Niculae, considerat cam nătâng de cei din familia lui Moromete, dar şi de cei din sat, impresie întărită de întrebările sau de expresiile pe care le rostea cu un zâmbet tâmp („*Pe ce te bazezi?*"), dar care alteori surprindea printr-o constatare plină de miez. „*Singura primejdie care mă pândeşte (de altfel ca şi pe tine) e să nu văd cu propriii mei ochi. Breugel are un tablou cu nişte orbi care merg înainte şi dau într-o groapă. Curios e că cei care n-au căzut încă stau cu mâna întinsă şi înaintează încrezători, orientându-se după cel din faţă, care în curând se va prăbuşi...*"[2], îi spune el, într-o ultimă discuţie, lui Niculae Moromete.

Finalul este incert, dat fiind faptul că scriitorul intenţiona să continue romanul cu al II-lea volum. „*Am vrut să scriu acest roman în anul 1949, iar acest vis e pe cale de împlinire, din el nemairămânând de scris decât al doilea volum al* ***Delirului****. Aceste două romane, împreună cu* ***Moromeţii*** *volumul I și II, vor constitui nu un ciclu, ci un roman constituit din patru volume, o tetralogie, între care* ***Delirul*** *vol. I și II vor fi romanele din interior, iar actualul volum* ***Moromeţii II*** *va constitui finalul acestei tetralogii. Poate că ar fi fost mai bine să se facă aceste declarații la sfârșitul eforturilor, cu alte cuvinte când și sfârșitul volumului II al* ***Delirului*** *va fi terminat, dar sper să nu am nenorocul să nu mai termin acest volum ultim și tetralogia să rămână neîmplinită*"[3]. Din păcate, temerile sale s-au adeverit, iar cuvintele par să fi fost premonitorii.

Naratorul obiectiv, extradiegetic, își însoțește pas cu pas personajele fără a le anticipa intențiile, fiind un observator foarte atent al faptelor lor, pe care însă nu le comentează. „*Această abținere a naratorului de la «comentarii» instalează în inima realului o enigmă; care nu este însă una străină de esența lui şi n-are propriu vorbind atributele fantasticului; este enigma vieții înseşi în ochii celor care o trăiesc.*[4] Acest nou tip de obiectivitate, mai modern, vădeşte, pe de o parte, o altă vârstă a romanului realist, pe de altă parte influența unor prozatori americani (J. Steinbeck, E. Hemingway), care erau în mare vogă la noi în deceniul al cincilea al secolului al XX-lea.

---

[1] Marin Preda, *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] Marin Preda, *Jurnal intim. Carnete de atelier (Delirul)*, Editura Cartex, București, 2007.
[4] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1 Gramar, București, 2001.

Naratorul *„a încetat să se mai creadă atotputernic şi atotştiutor. Nu mai este nici Dumnezeu, nici diavolul: a devenit un om ca toţi oamenii. Pierzând omniscienţa i-a rămas uimirea"*[1].

Deşi nu este un roman politic, **conflictul** de natură politică ocupă un loc important, fiindcă naratorul surprinde evenimente istorice de mare importanţă pentru secolul al XX-lea. Se remarcă mai întâi conflictul dintre Carol al II-lea şi generalul Antonescu, finalizat cu arestul la domiciliu al generalului, apoi conflictul dintre Ion Antonescu şi capii mişcării legionare, în special cu Horia Sima, fără a fi uitate corupţia din jurul regelui, asasinatele politice (asasinarea lui Nicolae Iorga), trădările din interiorul partidelor etc.

Interesantă este scena întâlnirii dintre generalul Antonescu şi mama sa, la care acesta merge pentru a găsi linişte, înţelegere şi un sfat bun. Omul politic este astfel umanizat, surprinzându-i-se vulnerabilităţile. Generalul îi povesteşte despre asasinatele legionarilor, despre faptul că se înşelase în privinţa lor, dar că nu-i poate înlătura de la putere fară a declanşa un război civil. Îi relatează şi despre asasinarea savantului N. Iorga. Profesorul era conştient de pericol, dar când i se propune să plece din ţară, refuză, considerând că ar fi un act de laşitate. Antonescu îşi reproşează că nu i-a dat un ordin de exil care i-ar fi salvat viaţa. Legionarii l-au ridicat pe marele savant din casa de la Sinaia, unde se retrăsese şi scria ***Istoria universală***. La plecare, şi-a rugat soţia să aibă grijă de notele şi de însemnările sale, ca întreaga sa muncă să nu se risipească. A doua zi, corpul acestuia a fost găsit împuşcat pe câmpul de lângă comuna Strejnic. Urmele de pe corpul profesorului arătau că înainte de a fi ucis fusese torturat şi batjocorit.

Bătrâna este neîndurătoare cu fiul ei, mai ales atunci când acesta îşi arată sentimentele antisemite: *„Orice mi-ai spune, nu poţi învinui pe oameni de la Dumnezeu, ca evreii, că sunt evrei, ca şi când ei s-ar fi hotărât în burţile mamelor lor să fie jidani pe pământ, ca să poată alţi oameni, care nici ei n-au avut niciun rol când s-a hotărât în burţile mamelor lor românce, să fie români, să-i împuşte pe urmă când s-or face mari pe cei care s-au născut în burţi de evreice. [...]. Nu de la mine ai învăţat toate astea, ci de la legionari. Şi nu de mic, şi nici de tânăr, ci de curând![...]. Cine ţi-a dat ţie dreptul să goneşti din ţară oameni care se simt bine la noi? Niciodată nu s-a întâmplat asta în istorie"*[2].

Generalul nu se teme pentru viaţa sa, ci pentru ceea ce se va întâmpla cu ţara dacă va fi ucis. Bătrâna îl sfătuieşte să se apere şi să apere şi ţara; să nu dea ordin să se tragă în legionari până nu vor trage ei primii în armată şi, ca să nu intre în conflict cu Germania, să stabilească o întâlnire cu Hitler. La plecare, generalul îi mulţumeşte mamei pentru sfaturi şi o asigură că evreii de la noi nu vor avea soarta celor din alte ţări.

Într-un alt plan este surprins conflictul dintre Ilie Moromete şi fiii săi. Tatăl face drumul până la Bucureşti într-un ultim gest de împăcare cu fiii cei mari. Scena întâlnirii este prezentată din perspectiva lui Ştefan al lui Parizianu, care, deşi nu a fost prezent tot timpul, îi povesteşte tatălui său, câteva luni mai târziu, cum a decurs întâlnirea. Moromete se opreşte la Nilă care era portar la un bloc de pe strada Rosetti. Sunt chemaţi apoi şi ceilalţi fii, Paraschiv şi Achim. Ştefan observă că Moromeţii stau în jurul mesei ca nişte străini. Niciunul dintre băieţi nu îndrăzneşte să întrebe care este motivul venirii tatălui la Bucureşti. O tăcere grea, care părea că nu se va sfârşi, se lăsase în încăperea înecată de fumul gros de ţigară. Ilie Moromete rupe în cele din urmă tăcerea, însoţindu-şi cuvintele cu un clătinat din cap a reproş. Gestul sugerează că nu era mulţumit de

---

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*

[2] Marin Preda, *Delirul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

feciorii lui. Acest lucru îl știau și cei trei și credeau că tatăl n-ar fi trebuit să mai bată atâta drum ca să le reamintească motivul pentru care plecaseră de-acasă: disprețul și nemulțumirea lui pentru primii săi născuți pe care mereu i-a luat în râs. Ștefan nu asistă la întreaga discuție, fiindcă este trimis să cumpere vin, dar când se întoarce Moromete este schimbat în rău, nu mai vrea să stea, spunând că și-a luat mâna de pe copiii lui. Ilie Moromete nu mai este acel *pater familias* din primul volum al ***Moromeţilor***. Bărbaţi în toată puterea cuvântului, cei trei fii nu se mai tem că tatăl îi va bate dacă nu se supun voinței lui, de aceea tatăl pleacă fără să-și fi împlinit gândul acela ascuns cu care venise.

PERSONAJUL/PERSONAJELE. În romanul ***Delirul*** există o lume foarte diversă. Narațiunea intersectează destine politice interesante, polemice, prezentate de multe ori în opoziţie cu ceea ce prezintă manualele de istorie, dar şi experienţe individuale ale unor personaje ca Paul Ştefan, Luchi, Achim Moromete, Paraschiv Moromete etc.

S-a comentat intens, mai ales după 1990, în legătură cu prezenţa generalului Ion Antonescu ca personaj în romanul ***Delirul***. Generalul Antonescu este prezentat din mai multe perspective: ca personalitate politică, dar şi ca om frământat de deciziile pe care trebuie să le ia. Mai întâi, generalul este văzut de Paul Ştefan la o ceremonie legionară desfăşurată pe cheiul Dâmboviţei, alături de Horia Sima. Apoi apare acasă la mama sa, căreia îi cere sfatul în privinţa relaţiilor sale cu legionarii, ale căror acţiuni nu le mai poate tolera. De asemenea, este prezentat şi într-o întâlnire cu Hitler în faţa căruia generalul are o atitudine demnă şi fermă, prezentată de romancier în contrast cu aceea a lui Hacha, reprezentantul Cehoslovaciei. În timpul revoltei legionarilor, Antonescu are un comportament care intrigă: vorbeşte puţin, nu reacţionează imediat la crimele acestora, pare ezitant şi clar depăşit de evenimente. În realitate, el pregăteşte lovitura decisivă prin care îi poate înlătura de la putere, aşa cum îi sugerase Hitler. Personalitatea acestuia se completează din comentariile unor personaje care-i pun sub semnul întrebării deciziile sau chiar le interpretează negativ. Declanşarea războiului din estul Europei, instaurarea dictaturii militare, măsurile controversate îl transformă într-o figură total nepopulară. De exemplu, un general din armata română este nedumerit că Antonescu n-a oprit armata pe Nistru şi a mers mai departe împotriva armatei sovietice.

Deşi generalul Ion Antonescu nu este o figură centrală în roman, lui Marin Preda i s-a reproşat modul în care a reflectat personalitatea acestuia. Privindu-l din mai multe perspective, prozatorul adoptă o atitudine obiectivă, conştient fiind de faptul că va intra în conflict cu viziunea propagandei comuniste.

Personajul principal al romanului este Ştefan Paul, fiul lui Parizianu din Siliştea-Gumeşti. Băiatul este nepotul lui Moromete şi văr bun cu Niculae. Spre deosebire de Ilie Moromete, care-l retrage pe Niculae de la liceu, deşi ar fi avut bani pentru taxe, Parizianu face eforturi mari pentru a-şi ţine băiatul în şcoală, gândindu-se că acesta ar fi putut ajunge să lucreze ca funcţionar în primărie și să aibă o viață mai ușoară.

Ştefan nu e apreciat în sat pentru inteligenţa lui, cunoscuţii, rudele şi chiar propria familie considerându-l cam nătâng. Pe de altă parte, și Ştefan întreţine acestă impresie prin comportamentul său bizar. Naratorul notează faptul că băiatul *„avea o veselie ciudată, inexplicabilă, din care nu răzbătea în afară decât câte-un cuvânt sau câte o expresie pe care le repeta până te scotea din sărite"*[1]. Uneori își surprinde interlocutorul prin profunzimea gândirii sale.

[1] Marin Preda, *op. cit.*

Relevant este dialogul cu vărul său, Niculae, de care încearcă să se apropie fiindcă intuiește drama prin care trece: „– *Nu, zise a lu' Parizianu, tu nu ești mic, retrag ce-am zis, dar poți deveni datorită loviturilor pe care o să le primești. Adică nu numai tu, oricine poate deveni, dacă loviturile primite vor fi mai mari decât puterea lui de a le suporta. Cum poți ști care e puterea ta? Părerea mea e că puterea noastră stă în puterea unui gând care se naște în noi și care trebuie să rămână atât de ascuns încât nimic să nu-l poată smulge de-acolo chiar dacă am muri. [...] Salvarea ta poate să-ți vină, dacă ai puțin noroc, din faptul că, în ciuda aparențelor, nu răutatea te stăpânește. Trebuie să fii foarte atent la ce se întâmplă în lume ca să te poți urca pe vasul care ți-e destinat...*"[1].

Decide să plece la Bucureşti și pătrunde în tumultoasa viaţă a capitalei. Graţie calităţilor sale intelectuale, este angajat la ziarul *Timpul* de un patron binevoitor, Grigore Patriciu, şi este dat în grija lui Niki Dumitrescu, care îl ajută să se familiarizeze rapid cu viaţa de redacţie. Acesta îl îmbracă, îi găsește o garsonieră elegantă și chiar îl invită la masă la el acasă pentru a-l cunoaște mai bine. Ștefan îi povestește despre Ioana, fata din satul lui de care era îndrăgostit și căreia îi promisese că dacă totul va fi bine, o va aduce și pe ea în București, despre familia Moromeților, despre unchiul său, Ilie Moromete, despre cei trei veri fugiți la București pentru a-și face un rost. În casa colegului de redacție o cunoaște pe Luchi, care îl invită să petreacă împreună Revelionul. Ștefan se îndrăgostește de fată, aceasta i se dăruiește, dar relația lor nu funcționează, fiindcă ea nu poate înțelege comportamentul lui bizar, acea uitare de sine și de lume.

În preajma fetei se mai află doi bărbaţi îndrăgostiţi de ea, acest grup fiind cel în jurul căruia se construieşte naraţiunea. Pentru că suntem cu puţin timp înainte de intrarea României în război, când țara trecea prin momente dramatice: cedarea Ardealului către Ungaria horthystă din 1940, detronarea lui Carol al II-lea, înlocuirea lui cu regele Mihai, dar şi cu generalul Ion Antonescu, care era, de fapt, conducătorul statului, reprimarea revoltei legionare, intrarea României în cel de-al Doilea Război Mondial; naratorul selectează doar acele evenimente care se răsfrâng direct asupra tinerilor, dar şi asupra altor personaje secundare, cum ar fi Paraschiv, Achim şi Nilă Moromete.

Personajul este caracterizat prin mijloacele tradiţionale ale prozei: în mod direct de către naratorul extradiegetic, de către alte personaje, dar şi de către personajul însuşi prin autocaracterizare, şi indirect prin comportament, relaţia cu celelalte personaje, limbaj, fapte, mediul social etc. Pot fi identificate și tehnici moderne: comportamentismul, monologul interior etc. Se configurează astfel portretul unui personaj complex, rotund, care trăieşte, asemenea întregii sale generaţii, „delirul" provocat de marii oameni politici ai vremii. Profilul tânărului evoluează spectaculos de la imaginea unui adolescent ciudat, aşa cum este văzut de ţăranii din Siliştea-Gumeşti, la tânărul jurnalist care devine mâna dreaptă a patronului său și care trăieşte experienţa traumatizantă a frontului.

Trimis pe front în calitate de corespondent de război pentru ziarul la care lucrează, Ștefan surprinde, la fel ca Ștefan Gheorghidiu din ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, ororile războiului. Este rănit, dar nu dorește să fie trimis acasă, pentru a trăi pe viu evenimentele. O scenă înfiorătoare îi produce un șoc așa de puternic, încât nu-și mai revine nici după întoarcerea în București. Talentul jurnalistic, acea capacitate de a sesiza detalii pe care alții nu le vedeau, îi este apreciat de un confrate de la ziarul *Tempo*: „*-Ștefane, eu te cunosc din auzite [...], dar habar n-aveam că știi să scrii atât de bine*"[2].

[1] Marin Preda, *op. cit.*
[2] *Ibid.*



Întors în București după un drum infernal pe scara trenului, constată stupefiat că textele trimise de pe front îi fuseseră modificate în tonul propagandei, iar cel care intervenise era chiar Niki, care îi motivează că toate îi fuseseră respinse de cenzură: *„-Ștefane, strigă Niki, generalul e acela care a dat ordin cum să se scrie despre război. [...] N-ai citit în ce limbaj sunt scrise articolele normative? Tu ce-ai crezut, că poți face excepție? Crezi că e războiul tău, să scrii cum vrei tu despre el?"*[1].

Deși venise de la gară direct la iubita lui, mânat de un dor nebun, constată cu tristețe că Luchi îl părăsise în timpul cât fusese plecat. Monologul interior surprinde drama îndrăgostitului: *„Luchi, Luchi, gândea el fugind (credea doar că fuge, fără să-și dea seama că mersul său era rar și aproape împleticit). Niciodată, Luchi n-o să te mai iubească cineva ca mine!...Adio!...Totul s-a sfârșit!..."*[2].

Ștefan Paul este, în structura lui, un personaj predist care, așa cum observă Eugen Simion, are două mari însușiri: spiritul practic și capacitatea de a trăi interior. *„Paul Ștefan vede rapid și profund, apoi privirea lui se golește de orice semnificație exterioară. E semnul că viața se retrage în interior [...]. Simptom, de altfel, cunoscut în tipologia predistă, Ilie Moromete, fiul său Niculae și acum nepotul, Paul Ștefan, trec deseori prin momente de* ***uitare****, în astfel de clipe, ei se uită, dar* ***nu văd****, au privire, dar nu* ***vedere****. Fenomenul invers, intrat și el în tehnica morometiană, este* ***intensificarea vederii****."*[3]

Personajul principal al romanului este un alter ego al autorului, căci şi Marin Preda trăieşte evenimentele pe viu, la sosirea sa la nouăsprezece ani în Bucureşti, de aceea romanul are, precum ***Moromeţii*** de altfel, o componentă emoţională foarte puternică. *„Prins în vârtejul acestor întâmplări agitate şi ultimative, atât în viaţa socială, cât şi în cea afectivă, personajul se formează, treptat, în spiritul unei individualităţi puternice, pentru că, deşi aparent nu are simţul competiţiei şi o refuză, superior, fără prea multe deliberări, trădează în toate acţiunile sale spiritul luptătorului."*[4]

Prin urmare, prin romanul ***Delirul***, chiar și în această variantă neterminată, Marin Preda invită la meditaţie asupra unor aspecte fundamentale din istoria noastră de după Primul Război Mondial, fie că o face prin recrearea artistică a realităţii interbelice, fie ca analist al vremii lui Antonescu. Romancierul tratează istoria ca pe un spectacol încărcat de înţelesuri; nu își propune să țină lecţii despre moralitatea istoriei, ci doar să provoace la interogație.



[1] Marin Preda, *op. cit.*
[2] *Ibid.*
[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Litera, București, 2002.
[4] Andrei Grigor, *Romanele lui Marin Preda*, Editura Aula, Braşov, 2003.



REPERE CRITICE

- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol II, Editura Litera, București, 2002: „În ***Delirul***, Marin Preda dă o versiune asupra unei istorii tragice și ea rezistă (și va rezista) în măsura în care va rezista, esteticește, romanul. Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus istoria în roman, ci altceva: istoria tinde să domine, într-un chip copleșitor uneori, ficțiunea. Dar ***Delirul*** nu este un roman încheiat și este de așteptat ca în desfășurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficțiune, echilibrând, astfel, planurile cărții."
- Andrei Grigor, ***Marin Preda - Incomodul***, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1996: „După ce-şi «deturnase» destinul în ***Moromeţii***, vol. II, şi în ***Marele singuratic***, romancierul îşi «transferă» existenţa într-un personaj nou şi anume plămădit: Paul Ştefan. El părăseşte ipostaza fiului, iar abandonul marchează şi eliberarea, în planul creaţiei, de sub dominaţia tatălui şi a personajului întruchipat de el. «Povestitorul» se redă sieşi pentru a-şi împlini propria temă. Citite astfel, primele capitole ale ***Delirului*** vădesc grija romancierului pentru relevarea procesului de dedublare, de despărţire a destinului său (real) întruchipat de Paul Ştefan, de acela al lui Niculae. Niciun amănunt dotat cu semnificaţie în evidenţierea acestui proces nu este lăsat deoparte."
- Andrei Grigor, ***Romanele lui Marin Preda***, Editura Aula, Brașov, 2003: „Ion Antonescu este, fără îndoială, cel mai dramatic prins în cleştele circumstanţelor. Meritul prozatorului este că a reuşit să transforme o personalitate a istoriei într-un personaj literar asupra căruia proiectează o altă înţelegere. Situat în împrejurări epice fireşti, generalul ilustrează tragismul fiinţei umane aflat în puterea fatalităţii. (...) În acest tulbure context, generalul trebuie să păstreze cumpăna dreaptă şi să ducă o politică a alianţelor lucidă şi favorabilă intereselor naţionale, să ia decizia cea mai puţin rea într-o circumstanţă în care aproape toate sunt perdante. Lucru aproape imposibil."



7 Romanul postbelic după 1980

I. DISOCIERI TEORETICE

*Cf. **Dicționarului enciclopedic**,* 2009:

• „**Postmodernism** (fr.). Termen folosit într-un sens foarte larg (și adesea confuz) pentru a desemna o categorie amplă de fenomene culturale și a indica o îndepărtare, inițiată în jurul lui 1960, de cultura elitistă a modernismului, în direcția unei abordări eclectice și populiste. Termenul a fost folosit prima oară de spaniolul Federico de Onis în 1934. În uzul comun, termenul a intrat abia în anii '70, devenind un termen-cheie în controversele provocate de evoluția artei contemporane; el poate defini atât un stil (ex. roman, film sau pictură postmoderne), cât și o perioadă (epoca postmodernă). Arta pop, minimalismul, conceptualismul, feminismul au fost incluse de unii critici în **postmodernism,** la fel ca și noul roman, teatrul absurdului, teatrul total, hapenning-ul etc."

Postmodernismul românesc s-a afirmat după 1980, printr-o generație deosebită de scriitori, poeți, prozatori și dramaturgi, printre care se numără: Alexandru Mușina, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Matei Vișniec, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Ioan Groșan, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Adriana Bittel ș.a. Postmodernismul marchează despărțirea de modernism și promovarea unui curent literar integrator, care sintetizează tendințele și direcțiile literare opzeciste într-o formulă artistică nouă.

II. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

Cristalizarea postmodernismului **s-a realizat** prin contribuția unor grupuri și cenacluri:

1) **Grupul oniric** s-a constituit prin anii '64 de către Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivănceanu, Dumitru Ţepeneag ş.a. Aceşti scriitori au cultivat o literatură romantică și suprarealistă, fiind interziși de cenzura comunistă.

2) **Şcoala de la Târgovişte** care îi cuprindea pe prozatorii Radu Petrescu, Costache Olăreanu şi Mircea Horia Simionescu.

3) **Cenaclul de Luni**, condus de Nicolae Manolescu. Volumele colective importante ale grupului au fost ***Aer cu diamante*** de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan, publicat în 1982 şi ***Cinci*** de Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur şi Alexandru Muşina, publicat în 1983.

4) **Cenaclul Junimea,** din anii '70 – '80, condus de criticul Ovid S. Crohmălniceanu. Volumul grupului este ***Desant '83*** care conţine proză scurtă scrisă de şaisprezece scriitori: Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu ş.a.

5) **Cenaclul Litere**, condus la sfârşitul anilor '90 de scriitorul Mircea Cărtărescu.

Literatura postmodernistă apelează la unele tehnici și mijloace artistice aflate în concordanță cu viziunea care stă la baza unui nou model ontic, mai ales după ce și în România a fost posibilă extinderea dezbaterii despre postmodernitate de la literatură la politică, economie, societate etc. În planul literaturii, după cum spune Radu G. Țeposu,

postmodernismul are o ambiție: „să concilieze idealul romantismului, care pune la mare cinste ideea de totalitate (dobândită prin vis, magie, mistică și mimesis-ul superior), cu acela al modernismului, care a dat pe față fragmentarismul, transcendența goală, eclectismul, confuzia (dezvăluite prin spiritual critic și antimimetic)"[1]. De asemenea, el crede că scriitorul postmodern, trăind într-un orizont fără iluzie și fără magie și pierzând ideea unei istorii ca proces unitar, descoperă importanța discursului, a retoricii, în care „însăși transcendența a coborât".

Operând la nivelul genurilor, Radu G. Țeposu distinge următoarele categorii care pot fi considerate trăsături ale postmodernismului:

1) La nivelul poeziei: *„cotidianul prozaic și bufon", „gnomic și esoteric. manieriștii", „fantezismul abstract și ermetic", „criza interiorității. patosul sarcastic și ironic", „criticismul teatral și histrionic. comedia literaturii", „sentimentalii rafinați".*

2) La nivelul prozei: *„textualiștii", „mitologia derizoriului", „fantezismul alegoric și livresc"*[2].

La rândul său, Matei Călinescu, în lucrarea ***Cinci fețe ale modernității***, identifica unele procedee postmoderniste:

- *„o nouă utilizare existențială (...) a perspectivismului narativ";*
- *„dublarea și multiplicarea începuturilor, finalurilor și a acțiunilor narate";*
- *„tematizarea parodică a autorului";*
- *„tematizarea (...) cititorului (cititorul implicat devine un personaj sau o serie de personaje)";*
- *„tratarea pe picior de egalitate a acțiunii și ficțiunii, a realității și mitului, a adevărului și minciunii, a originalului și imitației";*
- *„autoreferențialitatea și metaficțiunea ca mijloace de dramatizare a inevitabilei învârtiri în cerc";*
- *„versiunile extreme ale naratorului îndoielnic, utilizate uneori, paradoxal, pentru a obține o construcție riguroasă"*[3].

Romanul postmodernist ar putea fi asociat cu romanul *corintic*, după clasificarea făcută de Nicolae Manolescu, definindu-se prin viziunea ironică asupra lumii, incoerență, discontinuitatea lumii, perspectivă ludică și absurd, narațiune la persoana a III-a, dar nu obiectivă, ambiguitatea provenită din faptul că naratorul mimează impersonalitatea.

Alte concepte utile pentru înțelegerea modului în care se structurează universul ficțional al literaturii postmoderniste:

- **Intertextualitatea** este un concept literar care definește postmodernismul, referindu-se, în linii mari, la relația unui text cu alte texte literare sau nonliterare. Forme ale intertextualității – citatul, plagiatul, aluzia.
- **Paratextualitatea** – relația textului cu paratextele care-l înconjoară: titlu, subtitlu, prefețe, postfețe, note marginale, mottouri, ilustrații etc.
- **Metatextualitatea** – relația de comentariu care leagă un text de altul, la care se referă fără să-l precizeze.

---

[1] Radu G. Țeposu - *Istoria tragică&grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993.
[2] *Ibid.*
[3] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005.

• **Arhitextualitatea** – relația textului cu genul sau specia.

• **Hipertextualitatea** – relația de derivare a unui hipertext dintr-un hipotext: imitația, pastișa, parodia. **Hipotext** – textul care servește ca sursă, ca element de inspirație pentru o altă operă. **Hipertextul** – text neliniar, conține ideea trimiterilor de la un text de pe o pagină la un alt text de pe o altă pagină, opera întreagă a unui scriitor.

• **Metaromanul** este un tip de roman, în care, potrivit convenției artistice, întâlnim aspecte despre cum se scrie un roman. Îl mai putem numi și roman despre roman datorită caracterului său autoreflexiv.



Zmeura de câmpie

de Mircea Nedelciu

Mircea Nedelciu (n. 18 nov. 1950 - m. 12 iul. 1999) este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori ai generației optzeciste. A fost activ în cadrul ***Cenaclului Junimea*** din anii '70 – 80', condus de Ovid S. Crohmălniceanu. S-a făcut remarcat ca autor de proză, publicând în 1979 primul său volum, ***Aventuri într-o curte interioară***, conținând proză scurtă. Alte volume de proză scurtă ale autorului sunt: ***Efectul de ecou controlat*** (1981), ***Amendament la instinctul proprietății*** (1983), ***Și ieri va fi o zi*** (1989). Mircea Nedelciu este și autorul unor romane pe care le-a scris singur – ***Zmeura de câmpie***, ***Tratament fabulatoriu*** și ***Zodia scafandrului*** sau în colaborare cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș– ***Femeia în roșu.***

Romanul ***Zmeura de câmpie***, apărut în 1984, se încadrează în postmodernism nu atât din punctul de vedere al anului în care a apărut, cât mai ales prin multitudinea de mijloace cu ajutorul cărora scriitorul deconstruiește, fragmentează, multiplică, alternează realitatea pentru a o reconstrui în alt chip, într-o formulă inedită a autenticității postmoderniste: *„Nu vom dezvălui deci misterul până la capăt, deja am trecut la numărarea rapidă a obiectelor importante din memoria lui Zare din timpul în care se afla în armată, culmea ar fi să mai spunem și cine era cel de-al treilea corespondent al său din timpul acela. Atunci chiar că totul ar fi știut dinainte, iar Grințu și alții ar deveni pur și simplu personaje episodice. Dacă totuși până aici e ceva neclar, vă rog să nu-mi pretindeți să vă dau adresa de acasă și, chiar dacă o aflați pe o altă cale, vă mai rog să nu-mi scrieți întrebându-mă de una sau de alta. Lămuririle suplimentare n-au făcut nicicând fericirea cititorului".*

TEMELE romanului: orfanii, delațiunea, moartea, iubirea, timpul, regăsirea, satul orășenit, imposibilitatea comunicării între generații, tema artei, converg către una centrală - căutarea identității și recuperarea trecutului. Deosebindu-se de bildungsromanul tradițional, în care este prezentată maturizarea eroului prin intermediul experienței directe, acumulate de-a lungul unui traseu logic și cronologic, ***Zmeura de câmpie*** surprinde trei personaje a căror formare este prezentată printr-un drum invers, al anamnezei. Destinul nu este cunoscut în ordinea desfășurării evenimentelor, ci invers, în ordinea dată de memoria afectivă, adică de amintiri, de aceea are fracturi, goluri sau lacune. Nici măcar personajele nu cred în coerența amintirii: ***„transcrierea amintirii uzează deja de alte cuvinte decât cele proprii povestitorului".***

TITLUL operei ***Zmeura de câmpie*** constituie un simbol central, pentru că se reia în conținut în fragmente ample și distincte. Semnificația se construiește de la sensul de bază – zmeura este fructul unui arbust care crește în pădurile umede de la munte. Strămutată la câmpie, zmeura se adaptează, dar rămâne pentru mulți o curiozitate, un mister și, de ce nu, un semn al alienării, dacă ne gândim că personajele simbolizate de zmeura de câmpie își pierd familiile în condițiile grele ale războiului, frații se înstrăinează, iar regăsirea devine un drum extrem de dureros.

În contextul operei, titlul devine un laitmotiv – „zmeura" apare de mai multe ori în roman, chiar în primul capitol, unde tufa de zmeură este folosită drept ascunzătoare de copilul Zare Popescu, apoi în capitolul „F", unde se reconstituie istoria tufei de zmeură - ea a fost adusă de învățătorul Spiridon Popescu dintr-un sat din Cehoslovacia, unde Popescu a stat o lună să se refacă, după ce nemții anunțaseră capitularea; în capitolul „I", în care i se precizează denumirea latină de *rubus Idaeus* și în capitolul „Z", indicând un final deschis al cărții, în care

lumii recreate îi lipsește vocația integratoare, semnul ei distinctiv rămânând zmeura.

Un subtitlu ne avertizează că acesta este „un roman împotriva memoriei", deși tehnica memoriei stă la baza „aventurii" existențiale – memoria personajelor principale sau memoria altora, la care se face apel prin povestire, prin întocmirea unui dosar sau prin caietul de regie al lui Radu A. Grințu.

Compoziția romanului încalcă din nou convenția tradițională, în care primează criteriul cronologic, fiind caracterizată de ordonarea materialului epic pe principiul dicționarului, adică ordinea capitolelor este dată de ordinea literelor din alfabet. Caracterizat chiar de autor drept „inginerie textuală", romanul are **patru părți**: partea I – Presupuneri – cuprinde capitolele A-D, partea a II-a – Investigații – cuprinde capitolele E-K, partea a III-a – Alte păreri – cuprinde capitolele L-T, partea a IV-a – Alte investigații – cuprinde capitolele U-Z. Capitolele „X" și „Y" sunt goale, așteptând parcă să fie completate de autor. În fiecare parte sunt inserate cuvinte de la care se construiesc povestiri, explicații, etimologii etc., cum ar fi: ARAC, DRUM, DESANT, ECLUZĂ, GHERGHEF, HOTEL DE LUX, IMAGINI, ZAȚ ș.a. Elemente paratextuale bogate în semnificații însoțesc discursul epic, construind un mesaj etajat ca într-un colaj de scurtmetraje în care de fiecare dată se schimbă perspectiva sau personajele sau registrul stilistic. Astfel, fiecare parte mai are și câte un motto semnificativ pentru modul în care se articulează ficțiunea postmodernistă. Partea I are drept motto o definiție a războiului formulată de un copil de patru ani: *„Război este când te duci la război și te întorci înapoi și visezi război"*. Partea a doua are drept motto o opinie privind limitele cuvintelor în comunicare: *„Nu cred că prin cuvinte se poate spune adevărul. Prin cuvinte, cel mult, minciuna poate fi parodiată și demascată"*. Partea a treia are un motto ce conține o reflecție generalizată: *„Când ți se povestește ceva foarte captivant teme-te de un singur lucru: să nu uiți de-ale tale!"*, iar partea a patra nu are motto.

PERSPECTIVA NARATIVĂ în romanul ***Zmeura de câmpie*** se caracterizează prin pluralitatea vocilor naratoriale. Narațiunea la persoana I: *„Vreau să spun că interpretarea semnelor primite din trecutul istoric"*, subiectivă, indicând viziunea *„împreună cu"* se intersectează cu narațiunea la persoana a II-a, viziunea *„din afară"*: *„Îți simțeai capul greu, de vină era cu siguranță vinul tare pe care bătrânul te obligase să-l bei, dar, deși ai fi vrut să te întinzi câteva clipe pe pat"* și cu aceea la persoana a III-a, obiectivă, narator omniscient, viziunea *„dindărăt"*: *„Într-o altă cameră agoniza cineva, un bătrân sau o bătrână"*.

În prefața ediției din 2005 a romanului, Sanda Cordoș enumeră **tehnicile și procedeele narative** folosite de Mircea Nedelciu în acest roman: *„perspectiva multiplă, tehnica citării și a colajului, fragmentarea, focalizarea și «montajul» cinematografic"*.

Incipitul romanului este ex-abrupto, introducând cititorul într-o lume ambiguă, căci naratorul nu țintește verosimilitatea ca argument al realității, ci aduce în atenția cititorului puterea evocatoare a memoriei afective: *„Își mai amintea de curtea unei case la țară, o curte uriașă, un maidan aproape. Vara bălăriile o podideau și o transformau într-o pădure de nepătruns"*.

Subiectul romanului este atomizat, foarte greu de redat deoarece trebuie recompus din fragmente, din amintiri sau din întâmplări ieșite din comun, senzaționale. De altfel, chiar personajele vorbesc despre imposibilitatea găsirii unei imagini complete a lumii, în care să se manifeste echilibrul dintre trecut și prezent, dintre vorbire și scriere, dintre adevăr și minciună. Bătrânul Spiridon Popescu îi spune Anei, o tânără învățătoare: *„Să spui cum a fost, zicea bătrânul, este minciună. Vorbele pe care le spui acum ascund oamenii și faptele de atunci. Abia vorbind reușești să uiți ce a fost pentru că tot ce ai pus în loc e mai proaspăt în mintea ta. Atunci ai spus sau ai gândit alte cuvinte și nu ți le poți aminti, dar, și dacă ți le-ai aminti, cine ar înțelege ce vrei să spui?"*.

TIMPUL diegezei este fragmentat, **unitatea spațială** este dizolvată, pentru ca pe parcursul operei să se caute soluții de reflectare coerentă a realității, a fluxului vieții. Cartea începe cu o scenă lirică, prima amintire a lui Zare, sugerând dorința de recuperare a spațiului „primordial": ograda, casa în care agoniza cineva, grădina cu tufa de zmeură în care se ascundea de o persoană „plângăcioasă" – simboluri ale pierderii pentru totdeauna a inocenței și a copilăriei, considerate prima imagine a lumii. Amintirea lui Zare este „singurul document cât de cât autentic". Cele trei planuri temporale evocate în roman, prezentul referitor la evenimentele anilor 1973, de când se întâlnesc Zare și Grințu și până în 1977, cum se menționează în capitolul „Z. Este Zare Popescu un personaj «în romanul» Zmeura de câmpie? (studiu)", trecutul pe care eroii vor să-l cunoască se referă la anii 1950-1970 și trecutul reprezentat de cel de-al Doilea Război Mondial, rememorat de bătrânii care au luptat pe front și au avut de suferit, au rolul de a accentua impresia de fragmentare a destinelor.

Soldatul în termen Zare Popescu și fruntașul T. R. Radu A. Grințu se cunosc în primele zile ale serviciului lor militar, în 1973, la o unitate militară adăpostită într-un fost conac boieresc. Cei doi stau de vorbă și se împrietenesc, descoperind că amândoi sunt orfani crescuți la Casa de copii școlari și că au studiat la același liceu. Grințu este profesor de română, dar visează să devină regizor, iar Zare dorește să urmeze Facultatea de Istorie. Tot în 1973, Zare o găsește pe Ana Szasz, o fată de care se îndrăgostise în adolescență, după ce o căutase timp de trei ani. Despre povestea lor de dragoste aflăm din scrisorile care, magistral inserate în discursul epic, sunt purtătoare de informații pentru cititori.

Importante sunt și scrisorile lui Zare către fostul său profesor, Valedulcean, în care își mărturisește interesul pentru istorie și în care critică istoriografia oficială: *„tot ce contează în Istorie este alcătuit din oameni, obiecte, nume și povești".*

În 1976, Grințu nu mai vrea să fie profesor și devine pedagog la un liceu. Astfel îl cunoaște pe Gelu Popescu, supranumit Meșteru, un alt orfan. Grințu este absolvent al Facultății de Litere, iar înainte de a fi profesor într-un sat din câmpie, este pedagog, apoi ghid la ONT. El are un deosebit spirit de observație, care-l ajută să vadă detalii ale unor evenimente, despre oameni sau obiecte. Notează totul într-un caiet, care va sta la baza unui viitor scenariu de film.

Spre deosebire de Radu A. Grințu, Gelu Popescu este preocupat să-și găsească părinții. În acest scop el pleacă în vacanță în satul Burlești, unde timp de două săptămâni stă de vorbă cu bătrânii despre posibilii săi părinți, apoi îi povestește lui Grințu unde a ajuns cu ancheta.

În partea a II-a, se prezintă satul Burlești, unde Gelu Popescu face ample investigații pentru aflarea identității familiei lui. De cercetările sale este interesat Grințu, căruia Gelu îi povestește: *„pe fragmente și cu oarecare îndărătnicie cam tot ce făcuse, văzuse și constatase în cursul vacanței de primăvară".* Unul dintre oamenii de la care Gelu crede că poate obține răspunsuri este bătrânul învățător Spiridon Popescu. Din povestirile învățătorului se desprind imagini dureroase ale războiului, ale morții, dar și faptul, nu lipsit de importanță, că el a adus din Cehia tufa de zmeură, „o plantă ceva mai ciudată", care aici, în câmpie, este o curiozitate.

Acțiunea celei de-a doua părți se complică prin dezvoltarea temei delațiunii și a războiului. Delațiunea este o activitate specifică epocii, era la modă să-ți denunți vecinii, colegii, chiar și rudele. În roman, victime ale delațiunii sunt Anton Grințu și Florea Popescu, care sunt duși la închisoare, acest fapt determinând drama copiilor abandonați și orfani.

Ca la Camil Petrescu, războiul apare sub chipul lui odios, traumatizant și dezumanizant: *„Șase ore în care el a făcut unele mișcări de corp neînvățate sau învățate la instrucția de front, a văzut murind lângă*

el sau mai încolo oameni pe care-i cunoscuse [...] șase ore în care a sperat în secret că nu va fi ucis și că ai lui, regimentul lui de tineri recruți și bătrâni rezerviști, vor învinge", „Personal, cred că acesta este lucrul cel mai groaznic într-un război: conectarea ființei cu absurdul".

Gelu Popescu nu se lasă absorbit de alte pasiuni, cum fac Zare și Grințu, și nu se refugiază în imaginație, ci pleacă pe teren să culeagă informații despre familia sa. Participă la o discuție în tren, apoi, ajuns în satul Burlești, îi ascultă pe oamenii care stau de vorbă în jurul unui cazan de țuică. Scena cazanului de țuică este interesantă atât pentru faptele și oamenii de care află Gelu, cât și pentru notațiile autoreflexive care fac deliciul cititorului de metaromane. Plină de savoare este descrierea modului în care se face țuica, dar și a modului în care se degustă, totul transformându-se într-un joc cu o minge de cârpă.

În partea a III-a este esențial capitolul „T. Raportul complet al «comisiei Gelu Popescu»", în care sub forma unei cronici se descâlcesc, în sfârșit, firele biografice ale personajelor Zare Popescu și Radu A. Grințu. Apar imagini ale războiului la care bătrânul învățător participase, ajungând cu armata până în Cehia.

Partea a IV-a conține carnetul de regie al lui Radu A. Grințu, cu multe elemente de metaroman, adică afirmații despre modul în care s-a structurat textul, sfaturi, comentarii ironice la adresa romanului tradițional:

- *„Povestirea nu trebuie să facă loc niciunei semnificații strict personale înaintea celei moralizatoare cu valoare de generalitate."*
- *„Și cum stăteam așa într-o seară..."*
- *„Ei asta-i bună! e formidabil bătrânul! Auzi la el cum poate să înceapă o povestire de pe front!"*
- *„Procedeele prin care se trece de la imaginea povestitorului la aducerea pe ecran a timpului și locului povestirii sunt numeroase."*
- *„Constatăm împreună că G.P. e un erou și că e nemuritor."*
- *„Din acest punct înainte, se gândește Grințu, scenariul ar trebui să se compună mai ales din planuri scurte în succesiune rapidă."*

În final, reapare laitmotivul romanului: *„Vor fi existând, în pădurile de dincolo de Vesely, tufe de zmeură înflorită la începutul lui mai?"*. Zmeura din grădina învățătorului devine simbolul satului regăsit, locul în care s-au născut și de unde au fost duși la casa de copii eroii acestor întâmplări.

Finalul este deschis, ceea ce intrigă fiind definirea cuvântului „zaț": *„(Zaț) Acesta este un termen tipografic. El desemnează un text cules cu litere de plumb și așezat în forme de dimensiunile paginilor, gata pentru tipărit, adică un obiect care, chiar înainte ca dumneavoastră să ajungeți cu lectura la sfârșitul acestei fraze, a fost deja topit și a devenit din nou o bucată informă de plumb".* Dar vorba naratorului: *„Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului".*

PERSONAJE. În condițiile prozei clasice, ***Zmeura de câmpie*** ar fi fost un bildungsroman în care se prezenta procesul de formare a unei personalități sub acțiunea educației și a experienței dobândite prin participarea la frământările vieții sociale. Destructurând formula proprie acestui tip de roman, Mircea Nedelciu construiește, prin tehnici specifice postmodernismului, destinele a trei protagoniști prin intermediul cărora ilustrează tema pierderii identității și a căutării ei obsesive. Cele trei personaje, în jurul cărora se dezvoltă acțiunea prin diverse tehnici, sunt Zare Popescu, Radu A. Grințu și Gelu Popescu, orfani dislocați din lumea lor din cauza situației grele din România anilor '50, aflați acum în căutarea identității, a unui sens al vieții, dar și preocupați de diverse probleme intelectuale. Pierderea copilăriei, obsesia descoperirii propriei biografii sunt mărturisite de Gelu Popescu Anei, o învățătoare cu care are o fugitivă poveste de dragoste:

„De fapt, tu nu știi, Ana, nici eu și nici fratele meu nu ne cunoaștem părinții. Într-un fel aceasta este infirmitatea noastră. Am ajuns la concluzia că... ăsta e un fel de complex, ceva care-l împinge pe Zare să se comporte ca un nabab cu mine și să se laude tot timpul cu femeile care-i stau la picioare. Curiozitatea noastră cea mare și adevărată este legată de existența părinților noștri".

Biografiile celor trei personaje se reconstituie greu, prin acumulări de informații, date, evenimente desprinse din amintiri, scrisori, scenariul de film, cronică, povestiri încastrate după **„principiul matrioșcei, al păpușii cuibărite"** (păpușă rusească - *„jucărie din lemn, o păpușă viu colorată, goală pe interior, în care sunt introduse alte păpuși, mai mici, identice"*[1]), jurnal, texte administrative, anchetă și raport, pasaje intertextuale și reflecții teoretice etc. Toate acestea conturează ideea refacerii unei biografii lacunare din perspective multiple într-o formă completă, însă, paradoxal, ceea ce se obține este un univers polimorf, nediferențiat și lipsit de armonie, pentru că definitorie pentru această lume rămâne, până la sfârșit, zmeura de câmpie. De altfel, eroii par să aibă conștiința acestui fapt, precum și a relației incerte dintre viața reală și artă (cinematografie sau literatură): *„Cum să concepi bine un subiect care prin propria sa activitate structurală să pună ordine în harababura de impresii spațiale și temporale și astfel și numai astfel să le constituie într-o experiență obiectivă și cognoscibilă? Aceasta-i principala problemă a unui personaj de film (sau de roman, de ce nu?)"*- scrie Grințu în caietul său.

În capitolul „T. Raportul complet al «comisiei Gelu Popescu»", se descoperă identitățile personajelor: *„Despre Zare Popescu știu că este fiul legitim al lui Florea Popescu (fiul cel mai mare al învățătorului Popescu Spiridon din Burlești) și al Speranței Popescu, învățătoare, fostă soție a numitului Grințu Anto".* Învățătorul Popescu mai avusese un fiu, pe care îl abandonase. Bătrânul voia un nepot, dar Speranța, soția lui Florea înnebunește cu puțin timp înaintea nașterii lui Zare. Florea și Speranța mai creșteau un copil, Radu, adus din partea lui Grințu Anton. Așa se face că, în casa lui Popescu au trăit numai bărbații: *„Bătrânul, Florea, Radu A. Grințu de la 3 până la 5 ani și Zare Popescu de la naștere până la doi ani și jumătate".* Florea a fost arestat, ca urmare a unei delațiuni, Speranța a murit, iar copiii au fost duși de bătrânul învățător la orfelinat. Întâlnirea lor ulterioară, întâmplătoare, subliniază nestatornicia lumii, vitregiile la care au fost supuși tinerii într-o perioadă pe care memoria ar vrea să o uite.

Zare și Grințu, cei doi frați vitregi, au preocupări intelectuale: descoperirea adevărurilor oferite de istorie și realizarea unui film. Zare este fascinat de arheologia lingvistică, în care pune multă pasiune pentru a ajunge la sensurile originare ale cuvintelor: *„Oamenii, în schimb, fiecare individ în parte, nu masa, alcătuiesc împreună cu numele lor un fel de tot-uri istorice. Omul trăiește în prezent, numele lui vine de undeva, din vechime. Întregul astfel alcătuit și analizat într-un anume fel explică istoria. Despre numele de obiecte, importantă era aflarea originii, etimologia, circulația dintr-o limbă în alta, de la un popor la altul"*, după cum *„vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor".* Cum ratează intrarea la Universitate, îndeplinește diverse profesii: frizer, șofer pentru comandantul de unitate, apoi pe un camion, muncitor pe șantierul de la canalul Dunăre-Marea Neagră, țapinar etc.

Radu A. Grințu, ca și Zare, experimentează. Este profesor de română, dar renunță în favoarea unui post de pedagog la Liceul de Mecanică Fină din București. Dorința lui cea mai mare este să facă un film, de aceea transformă tot ce se află sau se întâmplă în secvențe de film, pe care le transcrie într-un caiet. Filmul ar fi urmat „să lege" toate istoriile aflate sau recuperate de la

[1] „Matrioșka", *Wikipedia*, <https://ro.wikipedia.org/wiki/Matrioșka>

oameni diferiți, din epoci anterioare sau contemporane.

Cei doi, Zare și Grințu, se împrietenesc în armată și relația lor durează în timp și după eliberare. Radu A. Grințu primește săptămânal scrisori de la Zare, mai mult, după moartea profesorului Valedulcean, îi va lua locul în sistemul de relații întreținute de Zare.

Numele personajelor ar fi trebuit să contribuie la caracterizarea lor, fiind considerate, în literatura de specialitate un important mijloc de identificare și de individualizare a eroilor. Se consideră că sensul unui text este dat și de analiza onomasticii, care poate căpăta valențe simbolice, numele purtând semnificații importante, secundare sau principale, în raport cu semnificația generală a operei. Numele eroilor lui Mircea Nedelciu, Zare Popescu, Radu A. Grințu și Gelu Popescu ilustrează o caracteristică a postmodernismului, aceea că ele se dovedesc inutile: nu-i ajută prea mult să-și găsească părinții, iar Zare, cu pasiunea lui pentru etimologii, le găsește chiar alte sensuri: Popescu – *cel care stă semeț*, Grințu – *cel care veghează, santinela, martorul* și Radu – *bucurie*. Intenția ironică a autorului se relevă și în alegerea numelui profesorului Valedulcean, aluzie la concepția tradiționalistă care exaltase frumusețea *„spațiului mioritic"*.

Povestea de dragoste dintre Zare și Ana începe la un concurs de literatură, când Zare avea 17 ani. Zare o caută trei ani pe fata de care s-a îndrăgostit fulgerător, care se numește Ana Szasz - unguroaică sau săsoaică, deoarece nu știe bine limba română. Despre dragostea lor aflăm din scrisorile pe care Ana i le trimite, dar la care Zare nu-i răspunde, preferând să poarte o corespondență pe probleme de istorie cu profesorul Valedulcean. Dragostea lor este frântă, neîmplinită din motive necunoscute. Fata îl cunoaște și pe Gelu Popescu, având o relație efemeră cu acesta.

La fel ca ceilalți doi protagoniști, Zare află istorii și fapte diverse care trădează vremurile tulburi și agresive care le-au schimbat destinele, i-au îndepărtat de părinți și de casa natală, făcându-i să trăiască niște drame autentice.

În marginile prozei autoreferențiale, prozatorul se manifestă ironic față de convențiile prozei realiste în capitolul final, după ce a urmărit destinul sinuos al lui Zare, întrebându-se dacă acesta este sau nu un personaj: „Z. Este Zare Popescu un personaj «în romanul» Zmeura de câmpie": *„S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?"*.

Gelu Popescu, alt personaj important, mezinul, face pe cont propriu o „anchetă genealogică" și întocmește un raport al așa-numitei *„comisii Gelu Popescu"*, din care îi spune câte ceva lui Grințu, tot raportul fiind însă dezvăluit abia la finalul romanului. Raportul este edificator pentru portretul lui Gelu, evidențiind marea sa capacitate de observație asupra naturii umane și a evenimentelor, cărora le găsește o logică. Gelu Popescu este cel mai mult interesat de căutarea familiei și, în acest scop, călătorește cu diverse mijloace, culege informații, sugestii pe care le consemnează în raport, în mod ironic considerat rezultat al muncii unei comisii, formate dintr-o singură persoană. Gelu este conștient de importanța aflării adevăratei identități și a familiei. Se simte legat emoțional și spiritual de bătrânii din satul natal, care au luptat în război asemenea părinților lor: *„Sănătatea lor morală sau fizică fusese serios zdruncinată de război. În felul ăsta și eu sunt un mutilat de război!"*.

Cu ***Zmeura de câmpie***, Mircea Nedelciu a realizat o despărțire de proza realistă dinainte de 1980, socială și politică, în care erau abordate mari teme ale vremii și se oprește asupra unor aspecte privind modul în care războiul și comunismul au afectat viața oamenilor. Împletind elemente de melodramă, de roman picaresc și de proză detectivistică, construiește un roman

care corespunde proiectului literar postmodernist, în sensul că experimentează trăsăturile acestui curent în toată complexitatea lui, după cum afirmă Ion Bogdan Lefter: *„Zmeura de câmpie e – categoric! – un roman de mare originalitate. Cu o construcţie ingenioasă, amuzantă, complexă, cartea propune nu doar foarte interesante explorări în istoria autohtonă recentă ori relativ recentă, ci şi o definiţie incitantă a identităţii noastre inevitabil lacunare. Bogat ca materie epică, spectaculos prin scenariul său narativ, dezvoltat în stilistica atât de plăcut-fluentă a lui Mircea Nedelciu, întotdeauna cuceritoare, romanul e o capodoperă nonconformistă, creaţie a unui mare prozator"*[1].



REPERE CRITICE

- Brian McHale, ***Ficțiunea postmodernistă***, Editura Polirom, Iași, 2009: „Ficțiunea postmodernistă l-a readus pe autor la suprafață. Din nou liber, (...), să pătrundă prin efracție în lumea ficțională (...), autorul postmodernist este liber chiar să ne confrunte cu imaginea sa în actul de producere a textului (...)."
- Radu G. Țeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Editura Eminescu, București, 1993: „Umberto Eco a înțeles cel mai bine noua sensibilitate a postmodernității: «Reacția postmodernă față de modernitate constă în a recunoaște că trecutul, care nu trebuie distrus, întrucât distrugerea lui ar duce la tăcere, trebuie revizitat: cu ironie, fără inocență». Omul postmodern, mai zice Eco, trăiește în situația în care nu-i mai poate spune femeii iubite «Te iubesc la disperare», fiindcă și el, și ea știu că această propoziție a scris-o deja Liala. Singura soluție rămâne atunci să-i spună: « Cum ar zice Liala, te iubesc cu disperare»."
- Corin Braga, ***10 studii de arhetipologie***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999: „Postmodernismul românesc (...) vine să răspundă impasului în care a intrat modernitatea, nu în ultimul rând în prelungirea ei textualistă. Schimbarea de paradigmă constă în dorința de reconstrucție a omului total, care nu își exclude nicio latură a ființei, încercând, dimpotrivă, să facă din nou loc în literatură unor domenii până acum exilate: biograficul și cotidianul, socialul și morala, religiosul și psihologicul, raționalul și științificul."
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol.IV, Editura Cartea Românească, București, 1989: „În termenii noului roman, Mircea Nedelciu face în chip deliberat, cu multă știință și, din fericire, cu tot atât de multă ironie de bună calitate, o proză a semnificantului."



[1] Ion Bogdan Lefter, „Prefață", în Mircea Nedelciu, *Opere III*, Editura Paralela 45, Pitești, 2015.

III. EVOLUȚIA POEZIEI

1 Poezia romantică

I. DISOCIERI TEORETICE

- Termenul *„romantism"* provine din fr. *romantisme.*

Termenul are, *cf.* ***Dicționarului explicativ al limbii române,*** 1998, două accepții/sensuri:

1. **Sens larg** – „înclinare spre lirism, spre visare, spre individualism, spre melancolie", aspecte care definesc estetica romantică.
2. **Sens restrâns** – „mișcare literară și artistică, apărută în Europa la începutul sec. al XIX-lea ca o reacție împotriva clasicismului, a regulilor lui stricte formale, care a preluat tradițiile naționale și populare, promovând cultul naturii, lirismul, fantezia și libertatea de expresie."[1]

- Romantismul are note comune cu modernismul: „[...] depășirea schemelor clasice, a imobilismului, în primul rând, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie și de individualitate; solitudinea morală, atmosfera stranie, insolită; oniricul și, în general, vizionarismul subiectiv; în sfârșit, antimimesisul și cultivarea sufletului muzical și liric"[2].
- Teoreticianul romantismului european este considerat **Victor Hugo**, care, prin „Prefața" de la drama ***Cromwell*** (1827), a realizat un veritabil program.
- Romantismul s-a manifestat în toate artele: muzică, pictură, literatură etc.
- Romantismul a fost anticipat de mișcarea *Sturm und Drang* (literal, *furtună și imbold*) din Germania. Johann Wolfgang von Goethe creează romanul ***Suferințele tânărului Werther***, operă care dezvoltă tema iubirii irealizabile. Cu acest roman, scriitorul devine un important reprezentant al orientării estetice romantice.

II. CONTEXTUALIZAREA OPEREI

- Nicolae Manolescu susține: „Romantismul constituie un preludiu al modernității și este, dintre toate mișcările literare, cea mai apropiată de noi"[3].
- În literatura română, romantismul își face simțită prezența în epoca pașoptistă. În revista ***Dacia literară,*** apărută în 1840, Mihail Kogălniceanu scrie o „Introducție", care este considerată programul romantismului românesc.
- Literatura română cunoaște trei etape în evoluția romantismului:

1. **Preromatismul și romantismul scriitorilor de la 1848-1870** – romantism profetic, vizionar și patriotic, care valorifică istoria neamului, folclorul și tradițiile. Reprezentanții de marcă sunt: I. H. Rădulescu, V. Cârlova, N. Bălcescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Russo, A. Mureșanu, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu. Doctrina acestei epoci este semnată de Mihail Kogălniceanu și conține, printre altele, câteva recomandări privind sursele de inspirație: *„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești*

---

[1] *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
[2] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura AULA, Brașov, 2002.
[3] *Ibid.*

și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații[1].

2. **Romantismul eminescian sau momentul de apogeu al curentului** în contextul culturii românești: *„Într-adevăr, prin el romantismul românesc depășește faza sentimentalismului elegiac și a acelei pietas eroice, pentru a deveni expresia unei exigențe propriu-zis metafizice: problemă ce se convertește în phatos, neliniște ce se domolește în glasul poeziei"*[2].
3. **Romantismul posteminescian,** manifestat în semănătorism și simbolism (prelungiri ale clasicismului și ale romantismului la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea): Al. Macedonski, O. Goga, St. O. Iosif, B. St. Delavrancea ș. a.

Virgil Nemoianu, în lucrarea ***Îmblânzirea Romantismului,*** dezvoltă conceptul de romantism **Biedermeier,** care definește particularitățile curentului în țările răsăritene. Romantismul **Biedermeier** sau **„al doilea romantism"**[3] este raportat la perioada pașoptistă, pentru a denumi dimensiunea estetică a formelor hibride ale civilizației românești de la mijlocul secolului al XIX-lea.





[1] Mihail Kogălniceanu, „Introducție", în *Dacia literară*, nr. 1, 30 ianuarie 1840.
[2] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
[3] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, București, 2008.

Epigonii

de Mihai Eminescu

Poemul *Epigonii*, apărut la 15 august 1870 în revista ***Convorbiri literare***, poate fi încadrat în categoria **artelor poetice** de factură romantică, alături de alte poezii scrise de Mihai Eminescu: ***Numai poetul, Criticilor mei, Icoană și privaz, Odin și poetul*** ș.a.

Epigonii își trage seva din decantările inflexiunilor lirice românești, cucerite de poet prin lectura operelor înaintașilor și prin descoperirea romantismului german (Heine, Novalis ș.a.), în timpul studiilor de la Viena și Berlin. Literatura română a epocii în care apare poemul era sub valoarea celei precedente, pașoptiste. C. Negruzzi nu mai scria, Alexandrescu era, din 1860, bolnav, Bolintineanu pierduse din popularitate etc., jurnalele și revistele erau pline de pseudoliterați, criticați, de altfel, de Titu Maiorescu în studiile sale ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*** și ***În contra direcției de astăzi în cultura română.***

Epigonii este o sinteză a ideilor poetice eminesciene, iar reflecțiile teoretice, puține, făcute în scrisoarea către Iacob Negruzzi, care însoțește poemul, au rolul de a le completa, demonstrându-le modernitatea romantică: *„Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată însă ce conștiința vine că imaginile nu sunt decât un joc; – atuncea după părerea mea se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni. Comparațiunea din poezia mea cade în defavorul generațiunii noi și-cred cu drept".*

Negruzzi notează în ***Amintirile*** sale: *„**Epigonii** iarăși a făcut mare efect în societatea noastră, din cauza frumuseții versurilor și originalității cugetării".*

Poemul ***Epigonii*** de Mihai Eminescu este o **artă poetică,** deoarece scriitorul își dezvăluie concepția despre procesul de creație, despre condiția creatorului și a operei sale, despre relația artistului cu lumea, despre modul particular în care artistul recreează lumea prin limbaj. Utilizând procedee și mijloace de transfigurare artistică, idei, convingeri și sentimente proprii autorului îi sunt transmise cititorului prin intermediul textului. Este o **artă poetică romantică** și pentru că se încadrează cronologic în cea de-a doua etapă a romantismului românesc și se concentrează pe dimensiunile ideatice, de conținut, dar și de formă, specifice acestui curent.

TEMA poeziei este **ars poetica**, înscrisă în linia tradiției naționale, cu deschidere spre romantismul occidental. Dezvoltând tema, poetul pune față în față, prin planuri antitetice, înaintașii cu urmașii lor nevrednici, cu epigonii. Mihai Eminescu afirmă supremația imaginației și a fanteziei creatoare, exprimă dragostea față de valorile trecutului și critică prezentul, concepe artistul ca pe un creator de mituri și ca pe un vizionar, promovează descătușarea sensibilității și expansiunea eului, folosește un limbaj preponderent metaforic, construiește structuri antitetice, potrivit concepției sale.

TITLUL provine de la romanul ***Die Epigonen*** al germanului Karl Immerman, termenul **epigon** însemnând *„urmaș lipsit de valoare, de înțeles". Cf.* ***Dicționarului explicativ al limbii române***, 1998, „**EPIGÓN,** *epigoni*, s. m. *Scriitor (de valoare minoră) care imită mijloacele de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau unei școli literare de prestigiu. Urmaș, succesor (lipsit de valoare)."*

La Mihai Eminescu, termenul **epigon** devine metaforă, sugerând decăderea și demagogia contemporanilor față de generația pașoptistă precedentă, pentru care poetul este profet și care îl inspiră. Prin extensie semantică, **titlul** trimite la vizionarismul eminescian de tip romantic.

Incipitul fixează premisa reflecțiilor din poemul ***Epigonii*** – creatorul adevărat sondează adâncurile ființei sale, iar rodul acestei forme de cunoaștere este poezia ca produs al fanteziei creatoare. Regresiunea în trecut *„Când privesc zilele de-aur a scripturelor române”*, în arhaitate, sugerează asumarea demersului liric, fiind, în același timp, și un gest romantic de renunțare la o lume insensibilă și de căutare, cu ajutorul artei, a sensului și a semnificațiilor ascunse ale universului. Dintre cele trei modele inconștiente ale timpului propuse de Lucian Blaga în ***Orizont și stil***, în ***Epigonii*** se manifestă **timpul-cascadă**, care: *„[...] reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuși, și deci cu atât mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadență. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai târziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificația unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct inițial, învestit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăși natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare și destrămare”*.

DISCURSUL LIRIC este organizat în două unități, reprezentând trecutul și prezentul. Procedeul utilizat pentru construcția poemului este **antiteza** romantică, potrivit concepției eminesciene privind unitatea contrariilor.

Prima parte (strofele 1-11) surprinde, prin note de odă, viziunea poetului asupra trecutului, ilustrată prin lucrarea măiastră a înaintașilor, contribuind la dezvoltarea limbii artistice: *„Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”* și prin numele metaforice ale acestora: *„Cichindeal gură de aur, / Mumulean glas cu durere, / Prale firea cea întoarsă, Daniil cel trist și mic, / Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară, / Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară, / Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic”*.

Din lungul șir al înaintașilor, un loc aparte le revine poeților Vasile Alecsandri și Ion Heliade Rădulescu: *„Ș-acel rege-al poeziei vecinic tânăr și ferice,/ Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,/ Ce cu basmul povestește – veselul Alecsandri”*; *„Eliad zidea din visuri și din basme seculare/ Delta biblicelor sânte, profeților amare,/ Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeles...”*.

Mihai Eminescu amintește apoi de poeții care au valorificat **literatura populară la nivelul speciilor, al formelor și al conținuturilor** (Sihleanu, Donici, Pann, Alecsandri): *„S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb”*, de cântăreții idealurilor naționale, prețuite și de poetul însuși. Demersul acestor poeți este stilizat în imagini vizuale și auditive, dar și prin folosirea simbolică a numelor proprii (Bolliac, Cârlova, Mureșan, Alexandrescu): *„Bolliac cânta iobagul ș-a lui lanțuri de aramă;/ L-ale țării flamuri negre Cârlova oștirea cheamă”*.

Ca romantic, Mihai Eminescu este interesat de **valorizarea literaturii istoriografice,** prin decantări ale lecturilor făcute încă din perioada gimnaziului, dar și prin răspunsuri metaforice oferite direcțiilor teoretice ale vremii: *„Iar Negruzzi șterge colbul de pe cronice bătrâne,/ Căci pe mucedele pagini stau domniile române”*.

Dezvoltarea **temei iubirii și a naturii** marchează, încă o dată, destinul asumat de poetul romantic: *„Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară”*. Aceste teme sunt nuanțate și particularizate prin **motive romantice** precum: motivul ruinei, motivul umbrei, al visului, motivul orfic ș.a.

Partea a doua a poemului are forma unei **satire** la adresa poeților contemporani. Poetul se încadrează, prin utilizarea pronumelui personal *noi*, în categoria epigonilor, deși, prin maturitatea concepției, se evidențiază o conștiință cu mult deasupra epocii.

În opoziție cu trecutul, prezentul se caracterizează prin imitație sterilă: *„Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri"*, prin renunțarea la idealuri și prin incapacitatea de a urma calea „cugetărilor regine": *„Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic".*

Adevăratul poet este, pentru Mihai Eminescu, **vizionar și profet**, credincios idealurilor naționale și, în același timp, ars de nostalgia absolutului și de aspirația spre reintegrarea în armonia pierdută a lumii, în arhetipuri: *„sânte firi vizionare,/ Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare, / Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi".*

Ultimele trei strofe ale poemului conțin **definiții metaforice** ale poeziei și ale filosofiei, indicând, prin această alăturare, preferința lui Mihai Eminescu pentru discursul liric reflexiv, notă dominantă a romantismului, în cadrul căruia s-a dezvoltat specia meditație.

Definiția lirică a poeziei: *„Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate./ Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea"* sugerează capacitatea acesteia de a crea prin cuvânt un alt univers, o lume ideală care s-o înlocuiască pe aceea imperfectă, reală. Arta transfigurează realul printr-un joc, unul secund, ca la Ion Barbu, care induce ideea de cunoaștere și de plăcere. În același timp, capacitatea ludică, voluptatea trăirii coroborată cu mistica icoanei și a îngerului vorbesc despre gratuitatea artei, despre autonomia ei estetică.

ELEMENTELE DE RECURENȚĂ din partea a doua sunt pronumele personale *noi* și *voi*, ca metafore și simboluri ale trecutului și ale prezentului, în jurul cărora se construiește universul ideatic romantic.

Antiteza romantică **trecut-prezent** este marcată la nivelul organizării discursului liric prin conjuncția adversativă „iară", cu care se deschide partea a doua a poemului și printr-o serie de structuri lingvistice antonimice: *„Voi, pierduți în gânduri sunte, convorbeați cu idealuri;" -„Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează"; „Voi urmați cu răpejune cugetările regine," -„Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!".*

Mihai Eminescu alege și procedeul **gradării** tensiunii lirice realizat prin **interogații retorice**, **metafore hiperbolizante** *(cuib de-nțelepciune)* **și metafore simbolice** *(semnelor vremii profet)*, prin numele scriitorilor prezentați, prin **epitete morale** *(cel trist și mic, firea cea întoarsă)*, **epitete metaforice** *(fagure de miere)*, **comparații inedite** *(isteț ca un proverb, ca un fagure de miere)*, **invocații** *(Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare)*, **sintaxa afectivă** (dativul adnominal: *Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet)*, **exclamații** *(Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic)*, **punctuația** etc.

STROFA este complexă, de șase versuri, cu **rima îmbrățișată** (versul 3 cu 6 și versul 4 cu 5). **Măsura** versurilor este de 15-16 silabe, iar **ritmul iambic**.

Limbajul poetic inedit, ușor arhaizant, câmpurile semantice ale **reflecției poetice** *(cugetare, înțelepciune, izvoare ale gândirii, râuri de cântări)*, **ale frumosului** *(idealuri, aripi sânte, stelele senine)* explică efortul poetului de a înnoi limba română literară.

Poemul *Epigonii* de Mihai Eminescu este o artă poetică romantică, deoarece dezvoltă convingerile autorului despre arta literară sau despre aspectele esențiale ale acesteia: definiția poeziei, rolul scriitorului, caracteristile limbajului artistic. Tipul de creator construit, vizionar și profet, orfismul, temele și motive specifice, interesul pentru filosofie, limbajul metaforic, procedeul antitezei, compoziția amplă sunt elemente care încadrează poezia în curentul romantic.





REPERE CRITICE

- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iași, 1997: „[...] precum la marii poeți ai lumii, creația sa în ansamblu este o recompunere a universului, meditație asupra vieții și morții, un mod al ieșirii din durata individuală, act de integrare într-un timp al misterului și revelațiilor succesive."
- Alexandru Melian, ***Eminescu - univers deschis***, Editura Eminescu, București, 1987: „Există în creația lui Eminescu sublimarea unor adânci aspirații care conferă operei identitatea de labirint al căutării și invocației. Una din aceste propensiuni, poate cea mai obsedantă, o reprezintă setea de nemărginit și, în mod corelativ, oroarea - convertită în suferință – a limitării. Pe mai toate căile, pornit să le străbată, de la iubire și artă până la cunoaștere și existență socială, mirajul nemarginilor i-a fascinat gândirea și i-a cotropit liniștea. Cei mai mulți dintre eroii săi - proiecții ale propriului eu - sunt cuprinși de ispitele dezmărginirii și apăsați de tirania limitelor."
- Ioana Bot, ***Eminescu și lirica românească de azi***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990: „Dialogul poeziei contemporane cu universul creației sale demonstrează atât actualitatea lui Eminescu, cât și statutul său de model. Adesea - se va vedea - poeții îi vor converti universul într-unul cu valoare de mit, dovedind că (situație aparte a receptării Tradiției) contactul cu opera eminesciană este la fel de important ca marile experiențe existențiale."
- Monica Spiridon, „Eminescu și discursul european despre misiunea poeziei și a poetului", în revista ***Limbă și literatură***, vol. I-II, Societatea de Științe Filologice din România, București, 2000: „Privită într-un asemenea orizont integrator, concepția lui Eminescu despre poezie și despre poet ne apare ca parte a unei opțiuni de sinteză, numită de el însuși în jurnalistică re-acționarism - un sinonim inedit al capacității de a se situa în replică - concepută drept expresie a continuității. În sfera strict creatoare, estetică, Eminescu întreprinde o re-lectură de tip particular a predecesorilor săi, pe care îi continuă în timp ce se distanțează de ei. [...] Această dialectică a continuității și a reacției este esențială pentru înțelegerea romantismului românesc. Tot ce manevrează teoretic și întreprinde practic Eminescu are ca scop umplerea golurilor."



Luceafărul

de Mihai Eminescu

Poemul ***Luceafărul*** a fost publicat pentru prima dată în ***Almanahul Societății Academice Social Literare „România Jună"***, în aprilie 1883, apoi în revista ***Convorbiri literare*** și în volumul ***Poezii***, din 1883. Până la forma finală, textul a suferit mai multe transformări, în fază incipientă el fiind o simplă versificare a basmului lui Kunisch, apărută în volumul ***Literatura populară***, din 1903, al lui Ilarie Chendi.

Tudor Vianu consideră poemul *„o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte"*,[1] dar și *„poem al contrariilor reunite sub semnul universalității"*[2].

Dincolo de orice definiție, se știe faptul că ***Luceafărul*** eminescian a generat o multitudine de interpretări critice și că s-a scris despre el mai mult decât despre orice altă creație din literatura română.

GENEZĂ. În manuscrisul 2275, pe fila 56 (Perpessicius, *Opere*, vol. II, 1943, p. 403), Mihai Eminescu notează: *„În descrierea unui voiaj în Țările Române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i l-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric"*. Citatul se referă la germanul Richard Kunisch, autorul memorialului de călătorie ***Bucarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei***, pe care îl scrie în 1861, în urma unei călătorii în Țările Române. Aici există și două basme muntenești, ***Das Mädchen im goldenen Garten*** și ***Die Jungfrau ohne Körper***, pe care Mihai Eminescu le-a cunoscut din vremea studenției. Pe amândouă le traduce și le versifică, în variantele ***Fata din grădina de aur*** și ***Miron și frumoasa fără corp***.

Rezumând, basmul lui Kunisch se prezintă astfel: un împărat are o fată foarte frumoasă pe care, pentru a o feri de ochii muritorilor, o închide într-un castel de aur. Fata reușește să înduplece slugile să-i deschidă larg ferestrele, moment în care este zărită de un zmeu, iar acesta se îndrăgostește de ea. Zmeul se metamorfozează în stea, apoi în ploaie, pentru a-i mărturisi iubirea, și-i cere fetei să-l urmeze în lumea lui. Fata de împărat, pentru a-i pune la încercare dragostea, îi cere să se lepede de nemurire și să devină muritor ca ea, iar zmeul pleacă la Demiurg pentru a obține dezlegarea, însă este refuzat și sfătuit să se întoarcă pe pământ, pentru a se convinge de vremelnicia și nestatornicia oamenilor.

În timpul acesta, un fiu de împărat se îndrăgostește și el de frumoasa fată și, ajutat de Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Duminică, intră în palat, se face iubit de tânără și împreună fug în lume, urmăriți de tatăl ei.

Zmeul vede cuplul de îndrăgostiți și, cu lacrimi în ochi, pentru a se răzbuna, prăvălește peste fată o stâncă, omorând-o. Rămas singur, feciorul de împărat se stinge și el de dor în Valea Amintirii.

---

[1] Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1974.
[2] *Ibid*.

Din versiunea lui Kunisch Mihai Eminescu păstrează cadrul specific basmului, tema iubirii dintre o pământeană și o ființă nemuritoare, rugămintea Zmeului ca Dumnezeu să-l dezlege de nemurire, refuzul Demiurgului, scena de dragoste dintre Florin și fata de împărat, care își uită făgăduielile.

Plecând de la pretextul narativ, Mihai Eminescu construiește o impresionantă **alegorie** compozițională în care pot fi identificate toate motivele și temele majore ale creației sale, dar și concepția filosofică și științifică despre lume și univers.

Filonul mitic și folcloric al genezei poemului este ilustrat de mitul Zburătorului, ca simbol al visării, aspirației și revelației. *„Zburătorul este o semidivinitate erotică de tipul incubilor, un daimon arhaic de tip malefic [...]. Mitul erotogonic al Luceafărului de Mihai Eminescu, făptură nemuritoare care iubește astral o făptură muritoare, printr-o mezalianță neîngăduită ordinii divine, repetă la modul transsimbolic mitul sexogonic al Zburătorului."*[1]

De asemenea, descântecul fetei este o modalitate de transpunere artistică a practicilor, credințelor, magiilor și tradițiilor populare. La aceasta se adaugă și viziunea mitologică a nașterii lumii și a originii elementelor primordiale.

Sursele de inspirație filosofice trimit la filosofia antică (Platon, Aristotel și Socrate), din care Mihai Eminescu preia conceptul de tip stoic *nosce te ipsum* (*„cunoaște-te pe tine însuți"*), la filosofia indiană, în special ***Imnurile Vedice***, și la filosofia romantică — germană (Kant, Hegel și Schopenhauer). Mihai Eminescu și-a însușit din romantismul german teme și motive literare, precum și teoria romantică a geniului din lucrarea ***Lumea ca voință și reprezentare*** a lui Arthur Schopenhauer. În concepția filosofului german, omul de geniu se detașează de omul comun prin aspirația spre absolut, prin capacitatea de a-și depăși interesele, de a armoniza contrariile, prin capacitatea de sacrificiu pentru atingerea scopului, prin izolare și solitudine. În opoziție cu acesta, omul comun se definește prin instinctualitate, prin incapacitatea de a-și depăși condiția și prin dorința de a se împlini într-o existență mediocră: *„De fapt ne aflăm în fața unui nou moment creator în care fuzionează, la cele mai înalte temperaturi, până la nerecunoaștere, detaliul biografic, inspirația folclorică și ideea filosofică, împreună cu o întreagă serie de motive predilecte poetului"*[2].

ÎNCADRAREA ESTETICĂ. ***Luceafărul*** este, ca specie literară, un poem în care se validează lirismul obiectiv, al vocilor lirice. Criticul Nicolae Manolescu identifică în poem vocile lirice ale ***Luceafărului***, încadrând astfel textul în lirica măștilor de care amintește și Tudor Vianu: *„Dacă examinăm acum, mai îndeaproape, vorbirea presupuselor personaje ale poveștii, descoperim că ea este vorbirea poetului însuși, în diferite registre lirice. Ceea ce a părut doar o coincidență izolată, este, în fond, secretul cel mai tulburător al* ***Luceafărului****, sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă, «personajului» care vorbește i se poate substitui poetul, căci Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decât Demiurgul, sunt voci ale poetului. Pătrunzând în adâncul ultim și misterios al poemului, nu ne aflăm față-n față cu niște personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu niște simboluri abstracte (filosofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atâtea ori, în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu. Sunt convocate la un loc, spre a întreba și a răspunde, o parte din vocile lirice esențiale ale poetului"*[3].

---

[1] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985.
[2] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu*, col. „Oameni de seamă", Editura Tineretului, București, 1964.
[3] Nicolae Manolescu, *Vocile lirice ale Luceafărului*, Editura Cartea Românească, București, 1971.

Așadar, Hyperion, Cătălin, Cătălina și Demiurgul sunt măști ale eului liric eminescian: Hyperion este geniul atras de lumea aparențelor; Cătălina este ființa care se înalță din subspecie prin aspirația către eternitate și care, în registrul diurn, răspunde chemării lui Cătălin, iar în cel nocturn răspunde chemării Luceafărului; Demiurgul îl reprezintă pe poet în ipostaza lui cea mai înaltă, iar Cătălin este ilustrarea omului comun.

Pe de altă parte, poemul ***Luceafărul*** este o meditație filosofică de tip romantic asupra condiției omului de geniu, schema epică fiind doar scheletul pe care se construiește alegoria. În consecință, textul contopește cele trei genuri literare: epic, liric și dramatic, interferența lor (o caracteristică a curentului romantic) conferind textului profunzime și, în același timp, multiple posibilități de interpretare.

TEMATICĂ. STRUCTURĂ. COMPOZIȚIE. Deși critica literară a dezbătut timp îndelungat **tema** poemului, se consideră că acesta este o alegorie care are în centru **destinul geniului în lume**. Dincolo de aceasta, se pot identifica mai multe subteme: *iubirea împlinită și iubirea imposibilă, aspirația către un alt univers, cosmogonia, cunoașterea prin Eros.*

TITLUL avertizează asupra celui care devine întrupare a geniului nemuritor, poetul realizând o fuziune a două mituri: unul românesc, cel legat de cunoscuta stea a ciobanului, și unul grecesc. În mitologia românească, Luceafărul, ocrotitorul păstorilor români, este planeta Venus, planeta care poartă numele Sukra (Usanas) în sanscrită, iar în mitologia iraniană planeta Venus este identificată cu Anahita, zeița dragostei și a fecundității, numele personajului însemnând *„strălucirea pură"*. Pe de altă parte, etimologic, cuvântul *„luceafăr"* provine din latinescul *lucifer*, *„cel ce lucește"*. Hyperion (din gr., *„cel care merge pe deasupra"*; *„cel care este deasupra"*) este unul din cei șase Titani născuți de Geea, sora și soția lui Uranus, considerat de Hesiod tatăl lui Helios (Soarele) și al zeițelor Eos și Selene, iar de către Homer, Soarele însuși. Căsătorit cu Theia, a fost considerat uneori tatăl tuturor aștrilor, zeul care făcea legătura între Cer și Pământ, Întuneric și Lumină, Moarte și Viață[1].

Poemul este **alcătuit din 98 de strofe**, de tip catren, cu măsura versurilor de 7-8 silabe și ritm iambic, combinat cu un amfibrah. De asemenea, textul conține **patru tablouri** construite pe alternanța a **două planuri: terestru – uman** și **cosmic – universal**, aflate în antiteză, procedeu de construcție specific romantismului.

Tabloul întâi (strofele 1-43), cel mai amplu, alternează planul terestru cu cel cosmic. Într-un decor tipic romantic se va înfiripa povestea de iubire a celor două ființe aparținând unor lumi opuse. Întâlnirea lor se produce într-un spațiu oniric, punând față în față dorința de absolut a fetei și de ieșire din absolut a Luceafărului.

Incipitul poemului conține formula specifică basmului prin care cititorul este avertizat asupra structurii narative: *„A fost odată ca-n povești/ A fost ca niciodată"*. Întâmplările sunt puse sub semnul unui timp nedeterminat *(illo tempore)* în care faptele sunt unice și irepetabile. În aceste condiții, fata de împărat va avea atributele unei ființe ieșite din limitele comunului, singulară în lumea căreia îi aparține. Dualitatea Pământ–Cer este sugerată în descrierea pe care o realizează un narator anonim: *„O prea frumoasă fată// Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele"*.

[1] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

Descrierea spațiului în care locuiește fata de împărat semnifică universul limitat: *„Din umbra falnicelor bolți”*, dar și dorința acesteia de a depăși acest univers: *„Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă”*. Motivul ferestrei sugerează spațiul de trecere dintre cele două lumi: terestru/cosmic, real/ireal. Portretul fizic al fetei este completat de trăsături morale, care au ca fundament predispoziția spre visare: *„De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle”*.

Menținerea în atmosfera de basm este realizată și prin descrierea castelului, însă ideea claustrării ființei într-o existență strâmtă este doar sugerată, fiindcă totul se integrează în armonia cosmică: *„Privea în zare cum pe mări / Răsare și străluce, / Pe mișcătoarele cărări / Corăbii negre duce”*.

Pot fi identificate, în aceste prime strofe, patru motive majore ale liricii eminesciene: **motivul privirii**: *„Privea în zare cum pe mări”*, *„Îl vede azi, îl vede mâni”*, *„El iar privind de săptămâni”*, care definește cunoașterea prin contemplare: cei doi se îndrăgostesc printr-un fel de comunicare aproape hipnotic; **motivul luminii**: *„Și cât de viu s-aprinde el”*, *„O mreajă de văpaie”*, *„[...] lumini / Pe trupu-i se revarsă”*, lumina fiind un atribut exclusiv al Luceafărului, fapt care îl plasează într-un plan superior. El îi luminează fetei lumea, dar apropiindu-se de ea se va pune sub zodia timpului omenesc, limitat. Un al treilea este **motivul oglinzii**, ca singura modalitate posibilă pentru întâlnirea celor doi îndrăgostiți în spațiul oniric. Pe de altă parte, oglinda poate semnifica o reflectare a celuilalt în propriul eu: *„Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă”*, *„El tremura-n oglindă”*. Pentru a sugera apariția erosului, poetul apelează la termeni populari: *„îi cade dragă fata”*, *„De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle”*. Astrul devine, din acest moment, stăpân peste existența nocturnă a fetei și toate mișcările ei se derulează sub strălucirea lui intensă. Cel de-al patrulea este **motivul visului**, element specific romantismului, care facilitează întâlnirea dintre cei doi reprezentanți ai unor lumi diferite și reprezintă *„instrumentul care-l poate lega pe Luceafăr de pământul și iubirea muritorilor după care tânjește”* sau *„modalitatea singurei comunicări posibile de sus în jos, între două lumi altfel închise, punte unică a unei imposibile legături”*[1].

Cele două invocații ale fetei au structură identică și devin un descântec stilizat. Sintagma *„cobori în jos”* este un simbol pentru coborârea ființei superioare, nemuritoare, în planul inferior, al materiei determinate în primul rând temporal. De aceea, Luceafărul este cel care *„Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează”*, spațiul (casa) și limitarea umană (gândul) pot fi astfel depășite. Pentru dialogul care se înfiripă acum în mod firesc în spațiul visului, ca și pentru cele care vor urma, funcția principală, după cum afirmă M. Mincu[2], nu este aceea de a dramatiza, ci de a amplifica dimensiunea lirică, idee susținută și de D. Caracostea: *„ [...] La Eminescu dialogul are, pe lângă funcția de a dramatiza conflictul, și pe aceea de a fi purtătorul unei vibrații lirice”*[3].

Răspunzând chemării fetei, Luceafărul apare mai întâi în ipostază neptuniană: *„S-arunca fulgerător/ Se cufunda în mare”*. El se va ivi din mare, simbol al *apei primordiale*, cercurile rotitoare sugerând ideea genezei: *„Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri se rotește”*. Luceafărul se întrupează din elementele primordiale: fiu al cerului și al mării coboară cu-al său senin, mereu conștient de identitatea sa spirituală: *„Eu sunt Luceafărul de sus/ Iar tu să-mi fii mireasă”* și intră în spațiul intim al fetei asemenea unui înger protector. Întruparea sa este asociată cu mitul Zburătorului: *„Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestii”* și cu motivul *„mortului frumos”*: *„Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară/ Un mort frumos, cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară”*.

[1] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*
[2] Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul. Texte comentate*, Editura Albatros, București, 1978.
[3] Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1943.

Limbajul stereotip în care se exprimă cele două „personaje" se justifică prin faptul că dialogul se derulează în vis, ceea ce înseamnă că este doar aparența unei comunicări. Luceafărul o invită pe fată în lumea lui, îi propune, așadar, o metamorfozare, desfășurându-i în față împărăția adâncurilor, dar este refuzat, căci ea recunoaște atributele caracteristice ale lipsei de viață: *„Străin la vorbă și la port/ Lucești fără de viță,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață"*.

A doua metamorfozare a astrului este mai violentă, concordantă cu tensiuni din ce în ce mai mari pe care Luceafărul le acumulează. El se desprinde mai greu dintre aștri: *„Iar ceru-ncepe a se roti/ În locul unde piere"* și apare în ipostază plutonică de fiu al Soarelui și al nopții primordiale: *„Pe negre vițele-i de păr/ Coroana-i arde pare/ Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare"*. Făptura sa nepieritoare se concentrează în ochii care *„Lucesc adânc, himeric/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric"*. De data aceasta, el nu mai are vălul angelic înșelător, ci apare asemenea unui înger al morții. Epitetele cromatice *„negru giulgi"*, *„marmoreele brațe"*, dar și cele calificative *„trist și gânditor"*, constituie elemente de portret fizic, dar și moral. Aceste întrupări succesive în înger și demon sunt elemente care sugerează faptul că Luceafărul este o ființă din prima creație. Prin această construcție duală se justifică și dramatica atracție a teluricului și a iubirii, ceea ce echivalează cu o adevărată cădere din matricea originară, descifrându-se fără echivoc sensul sintagmei *„cobori în jos"* (motivul *îngerului căzut*).

Deși cu părere de rău, fata îl refuză încă o dată, pentru că se teme de moarte și nu este capabilă să-și depășească limitele: *„Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor/ Privirea ta mă arde"*. Ea va rămâne cantonată în condiția de ființă efemeră și nu va putea niciodată să comunice cu Absolutul: *„Deși vorbești pe înțeles/ Eu nu te pot pricepe"*. Pe de altă parte, îi cere lui să devină muritor: *„Tu te coboară pe pământ/ Fii muritor ca mine"*, lucru pe care Luceafărul îl acceptă fără ezitare, ceea ce dovedește capacitatea de sacrificiu a geniului, deși implicațiile sunt tragice: renunțarea la nemurire, coborârea din lumea Absolutului în cea a omului efemer: *„Da, mă voi naște din păcat/ Primind o altă lege/ Cu veșnicia sunt legat/ Ci voi să mă dezlege"*.

Tabloul al II-lea, care cuprinde strofele 44-64, se derulează în plan terestru și surprinde idila dintre Cătălin și Cătălina. Legătura cu tabloul anterior se realizează printr-o strofă intermediară ce recuperează vocea lirică narativă: *„Și se tot duce... S-a tot dus./ De dragu-unei copile,/ S-a rupt din locul lui de sus,/ Pierind mai multe zile"*. Povestea se mută simultan în lumea muritorilor și este o idilă în registru minor. Cătălin este portretizat prin utilizarea termenilor din limbajul popular: *„Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni, bată-i vina"*, devenind astfel o antiteză a Luceafărului. El este un exponent al lumii comune, al modelului inferior, fapt sugerat prin originea comună: *„Băiat din flori și de pripas"*, prin ocupație: *„Ce împle cupele cu vin/ Mesenilor la masă// Un paj ce poartă pas cu pas/ A-mpărătesei rochii"*, prin trăsături: *„Viclean copil de casă"*, prin stereotipii de limbaj de factură populară: *„arz-o focul, acu-i acu, să-mi dai o gură, din bob în bob"*, și prin aspirațiile mărunte: *„Vom fi voioși și teferi"*. La acestea se adaugă și spațiul limitat în care el evoluează, sugerat de unele gesturi *„se furișează pânditor"* și de monologul interior la persoana a II-a: *„Ei, Cătălin, acu-i acu"*. El o cuprinde în brațe pe fată *„într-un ungher"* și îi propune un destin comun: *„Hai ș-om fugi în lume/ Doar ni s-or pierde urmele/ Și nu ne-or ști de nume"*, în totală antiteză cu oferta Luceafărului. Deși fata încă simte dragoste pentru cel din urmă, recunoaște potrivirea ei cu Cătălin, ca exponenți ai aceluiași univers supus limitelor: *„Și guraliv și de nimic / Te-ai potrivi cu mine"*, originea lor comună fiind sugerată și prin nume: *Cătălin* și *Cătălina*.

Pajul cu îndeletniciri mărunte și nedemne de un bărbat își depășește însă condiția socială modestă prin curajul de a-și mărturisi dragostea și de a o iniția pe fată într-un adevărat ritual erotic: *„Dacă nu știi, ți-aș arăta / Din bob în bob amorul"*. În cele din urmă, Cătălina se lasă ademenită în acest joc, deși resimte dureros dorul pentru cel ce se înalță tot mai sus. Lamentoul fetei se derulează în două registre stilistice: registrul popular, colocvial, atunci când se adresează lui Cătălin: *„Dă-mi pace, fugi departe"* și unul metaforic, solemn, când se referă la dragostea ei pentru Luceafăr, sugerându-se și prin acest mijloc dualitatea ființei umane *(apolinic și dionisiac)*: *„Dar un luceafăr, răsărit/ Din liniștea uitării,/ Dă orizont nemărginit / Singurătății mării"*.

În tabloul al III-lea (strofele 65-85) planul este cosmic, tonul solemn, prezentând călătoria Luceafărului și dialogul cu Demiurgul. Luceafărul devine *„un fulger neîntrerupt"*, care parcurge spațiul stelar: *„Un cer de stele dedesupt/ Deasupra-i cer de stele"*, unde clipa și veșnicia se contopesc și se confundă: *„Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe"*. Călătoria sa reface geneza universului, dar în sens invers, până la lumina primordială: *„Vedea, ca-n ziua cea dentâi/ Cum izvorau lumine"*. Tărâmul străbătut cu o viteză amețitoare, astfel încât mișcarea devine imagine luminoasă, este cel al genezelor. Luceafărul însuși se dematerializează, devenind *„gând purtat de dor"*. „Descrierea" spațiului se realizează cu o maximă economie a mijloacelor stilistice. Accentul cade pe ideea de gol, de absență, fiindcă neantul nu poate fi redat sau exprimat prin cuvinte. Datele sunt identice cu cele din ***Scrisoarea I***, ambele poeme având aceeași sursă de inspirație, ***Imnul Creațiunii*** din ***Rig-Veda***. *„Ceea ce definește locul țintă al călătoriei sale, centrul creației, este absența spațiului și timpului, pentru întregirea atributelor care circumscriu această nouă ordine transcendentă în care devenirea se oprește."*[1]

Următoarele strofe construiesc un alt dialog, cel de-al treilea, de data aceasta dintre Luceafăr și Demiurg. Substantivele în vocativ: *„Părinte"*, *„Doamne"* aduc măsura respectului pe care Luceafărul îl poartă Creatorului, dar și o recunoaștere a statutului superior, de esență imuabilă.

Încă pătruns de dragostea fetei de împărat, care îl cheamă cu o forță irezistibilă, el îi adresează părintelui ceresc dorința de a fi dezlegat de *„greul negrei veșnicii"* și de a dobândi calități de muritor, fără a aminti și adevăratul motiv al acestei cereri. Rugămintea este exprimată într-un ton solemn, cuvântul *„iubire"* apărând o singură dată în versul metaforă *„O oră de iubire"*.

Răspunsul Demiurgului se deschide prin numirea eroului cu apelativul *Hyperion*, care îi descifrează adevărata esență, amintindu-i totodată natura lui superioară. Demiurgul îi oferă o adevărată lecție existențială. Îi revelează astfel lui Hyperion că el este nenăscut, e fără început și sfârșit, negarea lui însemnând însăși negarea lumii, căci este purtătorul unei întregi lumi. Pentru Demiurg, cererea lui Hyperion înseamnă *„semne și minuni/ Care n-au chip și nume"*, îi oferă înțelepciune (*„Vrei să dau glas acelei guri"*), har poetic (*„Ca după-a ei cântare"*), spirit justițiar (*„Dreptate și tărie"*), putere asupra destinelor umane (*„Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție"*), dar îi refuză moartea (*„Dar moartea nu se poate"*). Îi amintește că oamenii sunt ființe neînsemnate, de aceea moartea lor nu afectează ordinea universală, tot ceea ce ei construiesc este efemer și stă sub semnul norocului (motivul *fortuna labilis*). În antiteză, ființele superioare (geniul, prin extensie) nu cunosc limitări, nici spaime de moarte, definindu-se prin eternitate și statornicie: *„Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte"*.

[1] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*

În finalul lecției de cunoaștere, Hyperion înțelege că oamenii sunt așezați sub semnul nestatorniciei, al ciclicității existențiale, al unui timp care curge fără oprire: *„Ei numai doar durează-n vânt/ Deșerte idealuri/ Când valuri află un mormânt,/ Răsar în urmă valuri".*

Pentru a-și desăvârși lecția, Demiurgul îl îndeamnă pe Hyperion (sugestive fiind verbele la imperativ *„Întoarce-te, te-ndreaptă")* să privească spre pământ, pentru a se convinge de faptul că sacrificiul său ar fi fost inutil. Astrul revine *„În locul lui menit din cer"*, indicii temporali demonstrând faptul că *„evenimentele"* (păstrăm termenii narativi) s-au derulat între un răsărit și un apus sau poate doar atât cât a durat visul.

Tabloul al IV-lea (strofele 86-98) este construit simetric cu primul, alternând planul terestru cu cel cosmic. Vocea lirică narativă configurează un pastel teluric în care pot fi identificate elementele specifice cadrului erotic eminescian: clar-obscurul, luna, apa, natura ocrotindu-i pe cei doi îndrăgostiți: *„Căci este sara-n asfințit/ Și noaptea o să-nceapă/ Răsare luna liniștit/ Și tremurând din apă// Și împle cu-ale ei scântei/ Cărările din crânguri.../ Sub șirul lung de mândri tei/ Ședeau doi tineri singuri".* Pastelul suspendă temporal evenimentele, accentuând implicarea afectivă a eului liric. Privirea se focalizează asupra celor doi tineri, neindividualizați și *„singuri"*, sugerând însingurarea absolută a cuplului în dragoste și pregătind monologul bărbatului.

Intervenția lui Cătălin demonstrează schimbarea majoră a acestuia, înnobilat fiind de iubirea pe care i-o poartă Cătălinei. De data aceasta el este cel care aspiră la o dragoste înaltă și-i construiește iubitei o imagine idealizată: *„Și de asupra mea rămâi/ Durerea de mi-o curmă/ Căci ești iubirea mea dentâi/ Și visul meu din urmă".* Cuvintele lui Cătălin *„au în ele ceva impersonal, ele aparțin de fapt poetului însuși, care, cum am văzut, se proiectează pe rând în fiecare din cele patru ipostaze"*[1]. Imaginea cuplului din acest tablou este în consonanță cu aceea din alte poezii de dragoste eminesciene: ***Lacul, Dorința, Sara pe deal***.

Cătălina, acceptându-și condiția de ființă efemeră, se adresează din nou astrului, dar invocația fetei nu mai este o chemare a unei iubiri aprinse, ci doar pentru a-i încredința dorințele și pentru a deveni steaua protectoare a iubirii ei: *„Cobori în jos, Luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează!".* Deși se schimbă ușor conținutul chemării față de primul tablou, sintagma *„luceafăr blând"* reface, pentru moment, perechea inițială – fata de împărat și Luceafărul. Termenul *„noroc"*, reluat și depreciat în ultima intervenție a lui Hyperion, devine o metaforă a fenomenalului, a spațiului terestru. Hyperion nu mai răspunde chemării fetei, deși, la fel ca altădată, își proiectează lumina pe *„mișcătoarele valuri"*, o nouă metaforă a efemerului asociată unei alte metafore din primul tablou: *„mișcătoarele cărări"*.

Finalul poemului ilustrează condiția geniului ca erou romantic, dar în același timp descifrează și ceea ce poetul numește *„sensul alegoric"* al poveștii, faptul că geniul nu cunoaște moarte, dar nu are nici noroc. *„Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?/ Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece/ Ci eu în lumea mea mă simt/ nemuritor și rece".* Atitudinea detașată, distantă a lui Hyperion este specifică omului de geniu și nu mai permite un dialog între astru și Cătălina, deoarece ei aparțin unor lumi incompatibile între care nu este posibilă o comunicare. Metaforele *„chip de lut"*, *„cercul strâmt"* sugerează existența limitată, efemeritatea ființei umane, omul fiind doar o copie infidelă a dumnezeirii. Mai mult, oamenii stau sub zodia norocului *(fortuna labilis)*, așadar mereu sub semnul hazardului. Prin antiteză, marcată și la nivel morfologic prin conjuncția adversativă *„ci"*, Hyperion și-a înțeles menirea și își asumă condiția, nu fără tristețe, căci în lumea

---

[1] Marin Mincu, *op. cit.*

lui, cea a cunoașterii absolute, el rămâne *„nemuritor și rece"*. Cele două epitete vizează **ataraxia stoică**, atitudinea **apolinică**, respectiv înălțarea spirituală, detașarea de tot ceea ce este spectacolul mizer al lumii, ideal spre care aspiră doar geniul.

În concluzie, prin ultima intervenție Hyperion separă definitiv cele două lumi, cea a omului comun și cea a omului superior, fixând în același timp dimensiunea geniului care va rămâne pentru totdeauna acolo sus, în solitudinea condiției sale. Prin această revenire *„în locul său menit din cer"*, geniul eminescian reface în sens invers drumul îngerului căzut care recâștigă cerul.

REPERE CRITICE

- George Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, Editura pentru Literatură, București, 1964: „Asupra filosofiei Luceafărului se cade să ne oprim o clipă. Acest poem a fost socotit de toți ca inima gândirii poetului. ***Luceafărul*** este pentru mulți un tratat de metafizică abstrusă, acoperit în cețurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puț adânc, ce nu poate fi scoasă decât cu iscusite lațuri metodice. Oricare cercetător al lui Eminescu simte o datorie de onoare să dea o interpretare a poemului, firește, mereu alta, și așa se întâmplă că în jurul acestei presupuse fântâni de înțelepciune s-au ridicat schelele înalte ale unei exegeze talmudice."
- Zoe Dumitrescu Bușulenga, ***Eminescu***, col. „Oameni de seamă", Editura Tineretului, București, 1964: „Slujit de o enormă acumulare de cultură românească și străină, de un gust fără greș, format la școala lui Homer, Shakespeare și Goethe, precum și la aceea a clasicului folclor românesc, Eminescu a realizat o operă de sinteză a tuturor tradițiilor populare și culte naționale, depășindu-le prin geniul și munca sa neprecupețită și întrupându-le în făuriri de fond și forme admirabile, lucrate în atelierul său de titan neobosit."
- Tudor Vianu, ***Studii de literatură română***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965: „Luceafărul nu mai rămâne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care îl ocupă, în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită: om, stea, Dumnezeu."
- Ioana Em. Petrescu, ***Eminescu - poet tragic***, Editura Junimea, Iași, 1994: „Citit tradițional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), ***Luceafărul*** e interpretat, mai nou, ca un «basm al ființei», ca o conjugare poetică a verbului a fi sau ca expresia unei «vagi filosofii a ființei și a neantului». Întruchipare a gândirii ce susține, prin identitate cu sine, lumile în ființă, Hyperion cel condamnat la existența veșnică, Hyperion cel îndrăgostit, în Cătălina, de imaginea neființei sale, Hyperion care aspiră zadarnic la liniștea uitării, apare ca un intermediar între «chipurile de lut» ale umanității risipite în timp și între eternitatea divinității lipsite de chip. Astru sau «gând purtat de dor», înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion apare de fiecare dată altfel, parțializând prin determinări antinomice natura sa supracategorială."



Odă (în metru antic)

de Mihai Eminescu

GENEZĂ. ***Odă (în metru antic)*** este un poem ce aparține perioadei de maturitate a creației lui Mihai Eminescu și a fost publicat în primul și singurul volum apărut în timpul vieții poetului, sub îngrijirea lui Titu Maiorescu.

Procesul de elaborare a poemului a durat aproape nouă ani, textul cunoscând, în tot acest timp, peste zece variante. Intenția poetului a fost de a crea o odă lui Napoleon, erou de tip romantic, structura cunoscând la început 11 versuri, apoi 13. Proiectul va fi abandonat, pentru ca în final, printr-un proces de subiectivizare, să piardă caracterul de odă (specie a genului liric în care sunt exprimate sentimente de admirație pentru o persoană, o idee, un sentiment, folosind un ton solemn, maiestuos)[1] și va deveni o elegie (specie a liricii confesive în care eul liric exteriorizează sentimente de tristețe într-un crescendo afectiv, de la melancolie și regret, la durere)[2] cu o structură în 5 catrene. Pe de altă parte, așa cum observa Ioana Em. Petrescu în ***Eminescu și mutațiile poeziei românești***, poemul încă poate fi interpretat ca odă, în sensul clasic al termenului, dar o odă închinată suferinței, fiind singura stare care asigură deplinătatea ființei și a lumii în care trăim.

TEMATICĂ. STRUCTURĂ. COMPOZIȚIE. SEMNIFICAȚII

Titlul, conținând o structură nominală, trimite prin substantivul *„odă"* la specia literară cu o vechime considerabilă în literatura lumii, iar apoziția dintre paranteze conține un dublu mesaj: este o mărturie a admirației poetului pentru literatura antichității greco-latine și o trimitere către particularitatea metrică a textului – strofa safică.

Tema este filosofică – problematica omului de geniu (temă specifică romantismului), căreia i se circumscriu tema iubirii și a morții. Dezvoltă un discurs liric reflexiv, lirismul subiectiv fiind evidențiat prin mărcile lexico-gramaticale ale eului liric: pronume și adjective pronominale la persoana I, verbe la persoana I: *„-mi", „mie", „pe mine" „ochii mei", „focul meu", „nu credeam", „băui", „nălțam"*. Formele verbale la imperativ sau la conjunctiv cu valoare de imperativ (*„vino", „piară"*) și pronumele personale la persoana a II-a singular (*„tu"*) validează structura de monolog adresat a textului.

Poezia este structurată în **cinci strofe** de tip safic cu versuri fără rimă în care alternează troheul și dactilul, conferind textului o muzicalitate aparte și o tonalitate solemnă, în acord perfect cu tematica dezvoltată.

Valorile temporale ale formelor verbale și conținutul ideatic delimitează poemul în **trei secvențe poetice.**

În **secvența I** – strofele I și a II-a, verbele sunt la modul indicativ, timpul imperfect, respectiv perfect simplu: *„nu credeam", „nălțam", „răsăriși", „băui"*, iar discursul liric configurează portretul tânărului artist, surprins într-o ipostază contemplativă: *„Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății"*.

---

[1] Daniela Zaharia, Cezar Zaharia, *Dicționar de terminologie literară*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2002.
[2] *Ibid.*

Incipitul, reprezentat de primul vers al textului, are un impact năucitor. E o declarație neașteptată, de o profunzime extraordinară, un strigăt zguduitor care atinge direct sufletul: *„Nu credeam să învăț a muri vreodată”*. Înlănțuirea de trei verbe: *„nu credeam”* – modul indicativ, imperfect, aspect negativ, *„să învăț”* – conjunctiv prezent, aspect afirmativ, *„a muri”* – infinitiv, creează certitudinea că poetul a învățat să moară. Ceea ce moare însă, din perspectiva filosofiei indiene de care Mihai Eminescu a fost atras, este eul trecător, permițând astfel eului spiritual să se nască și să devină nemuritor. *„Ne aflăm în fața unui scenariu, ce se realizează în text, pe de o parte prin jocul timpurilor verbale și al modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pe care un «eu» generic și le asumă. Definită printr-un imperfect care poate dura la infinit, asociată chiar semnelor eternității („pururi tânăr”), situația inițială a eului e una de plenară identitate cu sine, într-o izolare nefisurată, ca atare sustrasă devenirii și învățării morții”*[1]. *„Steaua singurătății”* este o sublimă metaforă a aspirației spre absolut, spre perfecțiune, căci în această chemare de reconstituire a Unității înțelegem aceeași dorință de a atinge nemurirea. Imaginea poetului înfășurat în mantaua inițiatică a nemuririi este statuară, în ciuda privirii visătoare. Ochii visători ai poetului devin, prin analogie, o oglindă a Cosmosului, acest motiv al privirii revenind în finalul textului într-o construcție circulară.

Strofa a II-a surprinde suferința cauzată de pierderea liniștii interioare, de prăbușirea idealului, de ieșirea din starea contemplativă, creându-se și antiteza între omul de geniu, guvernat de rațiune, și omul comun, dominat de instincte. Dacă strofa I sugerează starea apolinică, a echilibrului și a contemplației superioare (iluzia vieții eterne), strofele următoare reflectă etapa cunoașterii dionisiace.

Primul vers *„Când deodată tu răsăriși în cale-mi”* creează o opoziție dramatică, starea de visare, de reverie fiind brusc înlăturată de invazia suferinței. Verbul la perfect simplu *„răsăriși”* și adverbul *„deodată”* marchează forța cu care suferința cotropește sufletul eului liric. Pronumele personal *„tu”*, repetat în două versuri distincte, amplifică această tensiune dramatică și înțelegem că suferința *„dureros de dulce”* este provocată de iubirea care i-a tulburat ființa și care îl învață *a muri*.

Se remarcă în lirica eminesciană recurența epitetului *„dulce”*, în construcția oximoronică *„Suferință tu, dureros de dulce”*, dar și o interesantă asociere între Eros și Thanatos, moartea însăși devenind *„voluptoasă”* (construcție, de asemenea, oximoronică) prin atracția tainică a infinitului, aflată intr-o antiteză tipic romantică cu existență limitată.

Extinzând sensurile în interpretarea poemului ca o artă poetică, suferința *„dureros de dulce”* este chiar actul creator, căci, așa cum remarca S. Freud în lucrarea ***Scriitorul și activitatea fantasmatică***, travaliul scriiturii presupune o desprindere și o pierdere, o rană și un doliu.

Secvența a II-a – strofele a III-a și a IV-a – construiește imaginea unei adevărate combustii interioare a eului liric. Perspectiva temporală se modifică, verbele fiind la indicativ prezent și se înscriu în câmpul semantic al arderii și al chinului: *„ard”*, *„focul”*, *„mă vaiet”*, *„chinuit”*.

Dubla comparație cu cele două personaje mitologice, Nessus și Hercule, amplifică intensitatea suferinței și a focului interior.

Legenda spune că Hercule (Heracles), cel mai important erou mitic grec, după ce îl învinge pe zeul acvatic Aheloos pentru obținerea Deianeirei, cu care se va căsători, este pedepsit cu

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Viitorul Românesc, București, 1998.

exilul pentru această faptă. Pe drum, centaurul Nessus vrea să o violeze pe Deianeira, Hercule îl ucide, iar Nessus, murind, îi dăruiește femeii un filtru magic cu care ea și-ar putea aduce soțul înapoi, ori de câte ori i-ar fi infidel. Deianeira îmbibă cămașa lui Hercule cu sângele otrăvit al centaurului, cămașa se aprinde, iar când Hercule încearcă să-și smulgă de pe trup cămașa în flăcări, ea se smulge odată cu carnea, pentru că se lipise de corp. Chinuit îngrozitor, eroul își construiește un rug pentru a pune capăt suferinței, dar chiar în clipa finală un nor îl ridică în Olimp, printre zei, devenind el însuși nemuritor[1].

„Articulată disjunctiv, cele două ipostaze mitologice actualizează de fapt din nou, în spațiul acestei duble comparații, o întreagă dialectică a identității și alterității: Nessus, centaurul, este ucis de Hercule, lasă moștenire dușmanului său victorios propria sa moarte – propriul său sânge impregnat în cămașa care, îmbrăcată de învingător, devine inseparabilă de trupul acestuia ca o piele de foc; sângele centaurului vărsat de erou, devine așadar parte integrantă – și ucigătoare – a trupului lui Hercule, a propriei sale ființe, condamnată astfel la o agonie perpetuă."[2]

Mihai Eminescu recurge la mitologie pentru a crește forța de sugestie a imaginii, exprimarea metaforică sugerând faptul că o femeie este cea care îi provoacă poetului o suferință atât de intensă. Ni se oferă astfel dubla cheie de lecturare a textului: pe de o parte actul creator este generator de suferință, dar una *„dureros de dulce"*, pe de altă parte, iubirea este generatoare de suferință, dar ea deschide calea spre nemurire. Indiferent de cheia aleasă, cele două personaje, Nessus și Hercule, devin simboluri ale uriașei suferințe umane, dezvoltând *motivul sacrificiului*.

Poetul se declară incapabil să stingă focul acesta devorator: *„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării"*, metafora hiperbolizantă anunțând un dezechilibru al ființei. Repetarea adjectivului pronominal posesiv *„meu"*: *„focul meu"*, *„de-al meu propriu vis"*, *„pe-al meu propriu rug"* are menirea de a sugera că nimic nu-l mai poate salva din această cumplită combustie. Cele două verbe *„mă vaiet"*, *„mă topesc"* construiesc un geamăt prelung, născut dintr-o durere fără leac.

Interogația din finalul strofei vine ca o ultimă speranță, însă amplifică drama existențială: *„Pot să mai re-nviu luminos ca/ Pasărea Phoenix?"*. O nouă trimitere mitologică, de data aceasta la mitologia egipteană, dovedește încă o dată extraordinara deschidere culturală a lui Mihai Eminescu. În mitologia egipteană, Phoenix-ul este o pasăre fabuloasă *„care are însușirea de a arde periodic și de a se regenera din propria cenușă"*[3]. Reînvierea din propria cenușă, asemenea păsării Phoenix, reflectă speranța dobândirii veșniciei prin cunoașterea de sine.

Cea **de-a III-a secvență**, corespunzând ultimei strofe, se construiește în jurul a trei verbe la modul imperativ sau conjunctiv cu valoare de imperativ (*„piară"*, *„vino"*, *„redă-mă"*), exprimând o rugă de mântuire, de regăsire a Sinelui. Poetul renunță la formele înșelătoare ale lumii, rămâne surd la „cântecul ei de sirenă" și, copleșit de tristețe, nu-și mai dorește decât să-și regăsească echilibrul: *„Ca să pot muri liniștit pe mine/ Mie redă-mă"*.

Dorita stare de liniște, detașarea, înălțarea spirituală, refacerea echilibrului sunt atributele atitudinii apolinice. Principiul apolinic, opus celui dionisiac, reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie și măsură.

---

[1] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.
[2] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*
[3] Victor Kernbach, *op. cit.*

Ultimul vers reprezintă o concluzie, revenindu-se astfel rotund, prin verbul *a muri*, la ideea din incipit: *„să învăț a muri"*, căci moartea este, potrivit poetului, o ultimă etapă de cunoaștere, o ultimă condiție a morții văzută ca împlinire, o hierofanie, o desăvârșire în plan spiritual.

GLOSAR

- **strofa safică** – denumirea provine de la numele poetei Sappho, care a condus o școală de poezie pe insula grecească Lesbos. Metru al poeziei antice grecești, endecasilab (vers de 11 silabe) alcătuit din doi trohei și un dactil cu alți doi trohei, cezura cade înaintea dactilului. Strofa safică este alcătuită din trei versuri safice și un adoneu.
- **Adonic/adoneu** – denumirea versului provine din faptul că era folosit la început pentru invocarea lui Adonis, zeul care moare și renaște (după unele surse, fiul păsării Phoenix). În versificația antică, vers scurt, alcătuit din cinci silabe, grupate în două picioare metrice: un dactil și un troheu. Versul adonic încheie strofa safică.
- **Apolinic și dionisiac** (de la numele zeilor Apollo și Dionysos) – categorii estetice formulate de filosoful german Nietzsche (1844-1900) în lucrarea ***Nașterea tragediei din spiritul muzicii***, referitoare la arta grecească, însă cele două atitudini pot fi aplicate și altor creații artistice din toate timpurile. Principiul apolinic reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie și măsură, în opoziție cu principiul dionisiac, principiu dinamic și de trăire dezlănțuită a forțelor inconștiente, descătușare a instinctului.



REPERE CRITICE

- Ioana Em. Petrescu, ***Modele cosmologice și viziune poetică***, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2000: „Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e o ființă cu destin romantic de excepție: în varianta definitivă, ***Odă*** nu mai e expresia condiției eroului sau geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă, ea rămâne, de fapt, o Odă ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului."
- Perpessicius, ***Studii eminesciene***, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2001: „***Odă (în metru antic)***, se știe, este poate cea mai tulburătoare dintre cristalele eroticii eminesciene, atât de impecabil este tiparul horațian în care l-a mulat (și întru aceasta Maiorescu avea perfectă dreptate), atât de dureros geamătul iubirii torturate, atât de omenesc strigătul final, de eliberare."

- Dumitru Caracostea, ***Arta cuvântului la Eminescu***, Editura Junimea, Iași, 1980: „***Odă (în metru antic)*** care n-a fost rotunjită definitiv de Eminescu nu s-a născut din sentimentul clipei. Dimpotrivă, izvorăște din sentimentul celor veșnice, negațiunea clipei. Dinamismul ei vine din încordarea dintre patima care ar vrea să se permanentizeze, cu suferința ei, și dintre nemurirea nativă la care aspiră să se întoarcă. De aici opoziția dintre imagini. De o parte «pururi tânăr», înălțând ochii la «steaua singurătății», de altă parte, «voluptatea morții ne-ndurătoare».”
- Romulus Vulcănescu, ***Mitologie română***, Editura Academia Română, București, 1985: „Steaua singurătății, potrivit etnoastronomiei pelasgo/dacice/valahice, este steaua-logostea / [...] este o stea purtătoare de noroc, păzind destinul stabilit de urse (ursitoare) fiecărui ins.”



2 Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definiția conceptului

Clasicismul este un curent literar care apare în Franța, în secolul al XVII-lea, susținând următoarele principii estetice: echilibrul, măsura, ordinea (ca trăsături ale operei, dar și ale individului modelat de ea); primatul rațiunii; îmbinarea utilului cu plăcutul; scopul educativ al artei; rigoarea compoziției; puritatea genurilor și a speciilor.

Romantismul este un curent literar care apare în Franța, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva strictetii regulilor clasicismului. Îi sunt caracteristice următoarele principii estetice: fantezia, subiectivitatea, spontaneitatea ca factori ordonatori ai creației artistice; refuzul oricăror reguli în construirea operei; spiritul reflexiv, pasionat, aspirația nemăsurată; încadrarea omului în natură; lărgirea categoriei frumosului, în care se vor include urâtul, macabrul, grotescul; amestecul genurilor și al speciilor.

Prelungirile clasicismului și ale romantismului sunt desemnate, în general, prin termenii **neoclasicism** și **neoromantism**, termeni care desemnează tendințele de promovare a principiilor estetice caracteristice celor două curente literare după epoca în care ele au fost active.

2. Reprezentanți

În literatura română, prelungirile romantismului și ale clasicismului se înregistrează în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului următor.

Aflată în impas după moartea lui Mihai Eminescu, poezia noastră e marcată de fenomenul numit epigonism (epigon = urmaș nedemn al unui înaintaș ilustru), ilustrat de o serie de autori copleșiți de modelul maestrului, precum Al. Vlahuță.

Soluția regenerării lirismului românesc vine din partea a doi poeți ardeleni: George Coșbuc și Octavian Goga, care promovează arta cu tendință și se dedică plini de râvnă înfăptuirii unei monografii lirice a satului românesc, cu o viziune și cu un limbaj artistic sensibil diferite de cele ale lui Mihai Eminescu.

George Coșbuc (1866-1918) scrie o poezie romantică prin tematică (natura, iubirea, istoria națională, aspecte sociale), dar clasică prin viziune (echilibru, rațiune) și prin versificație. Este un spirit optimist, senin.

Octavian Goga (1881-1938) este un poet al celor mulți, care cântă într-o tonalitate gravă, chiar sumbră, durerile unui neam îngenuncheat și ale unei naturi solidare, îmbătrânite în suferință, precum omul. Poezia lui Octavian Goga cultivă mai ales temele romantice (aspectele sociale, natura, istoria), folosind un limbaj profetic cu accente religioase, marcat de prezența a numeroase regionalisme și arhaisme. Imaginea generală a satului românesc este completată, în spirit clasic, de câteva portrete-efigie: dascălul, dăscălița, preotul, lăutarul.

Poezia promovată de G. Coșbuc și de O. Goga va sta la baza direcției tradiționalismului interbelic.



De demult...

de Octavian Goga

Autorul unei opere poetice cu rezonanță gravă, care exprimă aproape în totalitate un destin colectiv nefericit, acela al românilor din Ardeal aflați de veacuri sub stăpânire străină, Octavian Goga se individualizează în literatura noastră ca voce lirică încă de la debutul său cu volumul *Poezii*, apărut în 1905. Volumele următoare: ***Ne cheamă pământul*** (1909), ***Din umbra zidurilor*** (1913), ***Cântece fără țară*** (1916) sunt fie nuanțări ale unor teme anterioare pe același ton și cu același limbaj, fie încercări de cuprindere a unor orizonturi noi (orașul), cu mijloace de expresie primenite de experiența simbolistă.

Octavian Goga reușește să găsească alte resurse ale lirismului decât cele descoperite și cultivate de M. Eminescu, făcând posibil mersul înainte al liricii românești, desprinderea de modelul tutelar, strivitor al marelui poet romantic. Privirea lui coboară de cele mai multe ori la orizontul satului românesc, absorbind de acolo frumusețea miraculoasă a naturii aflate în contrast cu dramele oamenilor care o locuiesc, apăsați de o istorie nedreaptă. Opoziția dintre natura paradiziacă, dar al lui Dumnezeu și omul înstrăinat în propria țară, rob al unor stăpâni venetici și cruzi, alcătuiește substanța celor mai multe poezii ale sale.

De demult... aparține volumului ***Ne cheamă pământul*** și ilustrează interferența romantismului cu clasicismul, în coordonate noi, caracteristice autorului posteminescian. Opera este o **elegie** cu **temă** socială, surprinzând dorința de dreptate a românilor din Ardealul aflat, la începutul secolului al XX-lea, sub dominație austro-ungară.

Tema asupririi sociale și naționale se dezvoltă cu ajutorul câtorva **motive** cu tentă romantică: noaptea (timp al reflecției și al unui *„sfat de vreme lungă"*), lumânarea, tristețea, umbrele trecutului (însemne vechi ale stăpânirii pământurilor, oameni care s-au stins), mesianismul (încrederea într-un timp al izbăvirii săvârșite de un Mesia).

TITLUL este alcătuit dintr-o prepoziție și un adverb, urmate de puncte de suspensie. Această construcție dobândește semnificația unui suspin fără alinare, continuu, atemporal. Dintr-o vreme îndepărtată, aproape imposibil de precizat, oamenii locurilor își plâng soarta, dar nu încetează să creadă într-o vreme mai dreaptă. În același timp, titlul impune ideea de evocare.

VIZIUNEA DESPRE LUME este îndatorată sentimentului național. Folosindu-se de formula **lirismului obiectiv**, poetul evită confesiunea, dar, prin intermediul personajelor construite, exprimă suferințe și idealuri care sunt deopotrivă ale neamului și ale sale, în calitate de conștiință și de voce a colectivității. *„Lumea"* este Ardealul înrobit și acesta este privit ca un spațiu întunecat (*„noapte"*, *„lumânări"*, *„mort"*) care se desface încet către lumină (*„în sclipirea dimineții, care rumenește satul"*). Câmpul lexical al suferinței, cultivat statornic de către poet, învederează un destin nemilos (*„întristare"*, *„jale"*, *„gânduri"*, *„stropii"*). Alți câțiva termeni, aparținând câmpului lexical al drumului (*„pragul"*, *„porții"*, *„scrisoare"*) realizează o contrapondere, sugerând speranța, nevoia de libertate.

Simbolic, misiunea scrisorii așternute de preot pe hârtia împăturită cu grijă și încredințată jitarului care *„pleacă-n lume"*, *„la-mpăratul"*, este asumată de opera poetului. Astfel, creația artistică primește, ca și în cazul lui T. Arghezi, un rol justițiar. Ea denunță strâmbătatea lumii și a întocmirilor acesteia, devine un act acuzator: *„Ne-au luat pășunea domnii, fără lege și-ntrebare"*.

Într-una dintre mărturisirile sale literare, Octavian Goga întărește ideea rolului de document al poeziei: *„Bătrânii ne-au lăsat alcătuirile lor, care poate s-au dărăpănat, ne-au lăsat moșiile lor care poate s-au înstrăinat, dar ne-au lăsat* ***sufletul*** *lor, care trăiește prin noi înșine și cere cuvânt".*

Din punct de vedere **compozițional**, textul este alcătuit din 17 distihuri ce compun patru **secvențe lirice** inegale. **Prima**, constituită din cele patru versuri inițiale, are rolul de a construi un cadru: *„în noapte", „patru inși la popa-n casă"* se strâng la sfat și chibzuiesc o plângere către împărat. **A doua**, cuprinzând versurile 6-20, este însăși *„scrisoarea"* ieșită din nemulțumirile lor, ca reprezentanți ai obștii. În această parte a textului, persoana a treia, utilizată în scena-cadru, este înlocuită cu persoana întâi plural, ca formă gramaticală înglobatoare și cu persoana a doua singular, ca expresie a monologului adresat. Dacă prima secvență are caracter obiectiv, a doua lasă loc manifestării subiectivității, dar nu celei individuale, preotul și juzii încercând să cuprindă în cuvinte toată suferința și jalea poporului lor oprimat. Epistola, ca element de factură **clasică**, integrează forme solemne ale vorbirii de tip popular (*„Luminate împărate!", „Înălțimii-tale"*), adică romantică, în esența ei. **Secvența a treia** (versurile 21-24) marchează reîntoarcerea la cadrul inițial, în care, treptat, atât lumina exterioară (*„La fereastră-s zori de ziuă"*), cât și cea lăuntrică (*„O nădejde luminează fețele nemângâiete"*) se înstăpânesc. Întunericul se convertește într-o firavă speranță de mântuire. **Ultima parte** prezintă începutul drumului în lume al scrisorii încredințate jitarului care *„știe carte pe nemțește"* și va trebui să o poarte cu grijă și cu dragoste printre străini, până la înaltul ei destinatar.

Incipitul introduce lectorul într-o atmosferă semiobscură (*„Într-un sfeșnic ard pe masă două lumânări de ceară"*) ce amintește de tehnica lui Rembrandt. În spațiul liniștit al casei preotului se ghicesc chipurile îngândurate ale celor strânși la sfat. Portretele lor, neconturate fizic, se împlinesc prin detaliile psihologice surprinse de-a lungul întregii poezii. Sunt oameni maturi și chibzuiți, responsabili de soarta comunității, de prezentul, dar, mai ales, de viitorul ei.

Scrisoarea devine **simbolul central** al operei. Ea ilustrează legătura oamenilor cu spațiul, cu istoria, cu viii și cu morții acelor locuri. Importanța ei determină reacțiile celor care o zămislesc și o înmânează unui *„vechi căprar în cătănie"*, bun cunoscător al rânduielilor de dincolo de zarea satului.

În **imaginarul poetic**, epistola către împărat devine un obiect de preț, dovadă ceremonialul scrierii ei (care durează întreaga noapte, ca o veghe sfântă), al împăturirii *„de trei ori"* (cifră magică), al primirii ei cu evlavie (*„El așază-n sân răvașul și sărută mâna popii"*), al petrecerii la poartă (*„Stau cu popa-n pragul porții, ochii lor spre drum se-ndreaptă"; „le mijesc în gene stropii"*). Ea este un document de viață pângărită de *„domnii fără lege"*. În cuprinsul său sunt înșiruite toate nedreptățile *„de pe când în țara asta numai noi eram stăpâni"*, până la ultimele suferințe: *„Ne mor vitele-n ogradă"*.

Un alt simbol important în text este focul. *„Răvașul"* este conceput la pâlpâirea lumânărilor și trimis *„în lume", „În sclipirea dimineții, care rumenește satul"*. Opozițiile: noapte/zi, licărire/lumină incendiară susțin ideea mesianică, de factură **romantică**, a operei. Textul se încheie cu această sugestivă imagine vizuală, ca o prefigurare a împlinirii dreptății mult râvnite. *„Ziua de Sfânt-Ilie"*, când se scrie *„plânsoarea"* are o puternică rezonanță afectivă. Prorocul Ilie, în carul său de foc, este vestitorul dreptății și făcător de minuni.

Numele proprii folosite de poet (Ionuț al Floarei, popa Istrate, Radu Roată, moș Istrate) relevă cufundarea în istoria particulară a neamului său (aspect romantic), dar nu elimină valoarea generală a aspirațiilor înfățișate (latură clasică).

Chiar și sentimentele și atitudinile juzilor și ale preotului, dezvăluite în scrisoare, ilustrează interferența clasicismului (chibzuință, echilibru: *„Ale înălțimii-tale slugi supuse și plecate"*) cu romantismul (ardoare, revoltă: *„vrem și pentru mort dreptate!"*).

Figura preotului, emblematică în întreaga creație lirică a lui Octavian Goga, ține de clasicismul viziunii poetului, care distinge în această personalitate de *„apostol"* al satului ardelenesc un îndrumător de conștiințe, o făptură înțeleaptă și responsabilă (*„Au trimis această carte și, precum ca să se știe,/ Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-Ilie"*), identificată cu întreaga obște și cu nădejdile ei.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. Limbajul poetic este adecvat temei tratate și tonalității grave a sentimentelor exprimate. Elementele de limbă populară (*„sărmanul"*, *„au prăpădit"*, *„popa"*) se îmbină cu cele regionale (*„jitar"*) și arhaice (*„pecete"*, *„căprar"*, *„cătănie"*, *„juzi"*), cu termenii bisericești (*„cruce"*). Aceste registre stilistice coexistă armonios, conferind exprimării o solemnitate liturgică.

Simplitatea și sobrietatea stilului definesc un discurs poetic în care emoția este reținută cu greu. Punctele de suspensie și construcțiile exclamative sunt semnul unor mari frământări sufletești ținute mult timp în tainițele sufletului și gata să izbucnească (*„Ne-au luat pășunea domnii, fără lege și-ntrebare..."*; *„Dar ne vrem moșia noastră, vrem și pentru mort dreptate!"*).

Folosirea cu precădere a timpului prezent unește toate cele patru secvențe poetice, sugerând, pe de o parte, vitregia necurmată a istoriei ardelenilor și, pe de altă parte, puterea oamenilor și a naturii solidare de a rezista tuturor vrăjmășiilor sorții și a întâmpina viitorul cu nădejde (imaginea plasată în finalul textului este cea a răsăritului).

Dominată de un puternic sentiment patriotic, poezia ***De demult...*** prezintă o scenă dramatică de istorie națională, într-o combinație inedită de liric și epic, de elemente romantice și clasice. Titu Maiorescu, adeptul primatului esteticului și al gratuității actului artistic, se vedea nevoit să recunoască în poezia angajată social a lui Octavian Goga dovezi ale marii arte, observate *„în aducerea și descrierea unor figuri obișnuite din viața poporului, care însă câștigă deodată, pe lângă valoarea și menirea lor normală, o însemnătate, am putea zice o iluminare și o strălucire extraordinară"*.



REPERE CRITICE

- George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1986: „În poezia lui Goga dăm de structura poeziei lui Eminescu, astfel acoperită încât abia se bagă de seamă. Goga a intuit mai bine decât oricare geniul poetului ***Doinei*** și a știut să-l continue cu materie nouă. Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atât de straniu și zguduitor. [...] Fără îndoială că «pătimirea» nu-i decât robirea subt unguri, iar mântuirea, unitatea politică a neamului. Poetul se ridică totuși cu mult deasupra simplei compoziții conspirative. Ca la lectura blestemelor și profețiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii și răzbunări fără nume."
- Vasile Fanache, ***Eseuri despre vârstele poeziei***, Editura Minerva, București, 1982: „Dorurile, atmosfera cernită, tonalitatea de bocet, cu un cuvânt «pătimirea» aproape ireală degajată de o bună parte a poeziei lui Goga, proiectează o vârstă tragică a lumii, am zice vârsta nenorocului, care însă nu se confundă cu sfârșitul."



3 Poezia simbolistă

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definirea conceptului

Cf. ***Dicționarului explicativ al limbii române***, 1998, termenul *„simbolism”* (din fr. *symbolisme*) înseamnă: „1. Sistem de simboluri, reprezentare prin simboluri • *spec.* Totalitate a simbolurilor proprii unei religii, reprezentare a dogmelor, a preceptelor religioase prin simboluri. 2. Curent programatic în literatura și arta universală, constituit la sfârșitul secolului al XIX-lea, potrivit căruia valoarea fiecărui obiect și fenomen din lumea înconjurătoare poate fi exprimată și descifrată cu ajutorul simbolurilor; mod de exprimare, de manifestare propriu acestui curent. • Simbolismul fonetic este capacitatea structurii fonetice a unui cuvânt sau a unui grup de sunete de a sugera sau de a întări noțiunea pe care o desemnează sau o anumită atitudine față de ea; legătură dintre un sunet sau un grup de sunete și o anumită idee”.

Simbolismul este un curent literar manifestat ca reacție împotriva romantismului, căruia îi reproșează retorismul și verbalismul, caracterul explicativ al versurilor; împotriva naturalismului, refuzând ancorarea programatică în realitatea brutală; împotriva parnasianismului, acuzat de susținerea unei poezii lipsite de fiorul trăirii.

2. Diacronia doctrinei literare

Simbolismul ia naștere la sfârșitul secolului al XIX-lea, în Franța și în Belgia, apoi se răspândește în întreaga Europă și chiar pe continentul american, unde îl are ca reprezentant de seamă pe Edgar Allan Poe. Este o formulă estetică activă până în preajma Primului Război Mondial. Manifestul său este reprezentat de articolul **„Le symbolisme”**, publicat de poetul francez Jean Moréas în 1886.

Principii estetice: folosirea simbolurilor; exprimarea unor stări de spirit vagi, a unor emoții fluide; muzicalitatea, obținută prin diverse procedee: refren, poezie cu formă fixă, titluri preluate din sfera muzicii (ex.: *„cântec”, „romanță”, „cantilenă”*), folosirea, ca motive poetice, a unor instrumente muzicale (ex.: pian, vioară, mandolină, harpă, trâmbiță etc.); cultivarea sugestiei, forța unui poem stând în capacitatea lui de a vrăji și nu de a numi; principiul corespondențelor (legături tainice între om și natură, microcosmos și macrocosmos, culori și sunete, sunete și sentimente etc.).

Teme: spațiul citadin, tărâmurile îndepărtate, exotice; paradisurile artificiale (alcoolul, opiul); iubirea; natura; trecerea timpului; condiția artistului etc.

Motive: singurătatea, melancolia, nevroza, spleenul (plictiseală, insatisfacție, abandon), mahalaua, parcul desfrunzit, metalele și pietrele prețioase, ploaia, marea, corabia, boala, havuzul (fântână arteziană cu bazin), cromatica.

Procedee:

- sinestezia – imagine artistică ce se adresează mai multor simțuri deodată (ex: *„pictură parfumată cu vibrări de violet”* – G. Bacovia);
- metaforele cu valoare de simbol (ex: plumbul, ploaia etc.).

Din simbolism se desprinde, ca variantă, **instrumentalismul** lansat de belgianul René Ghil. Această direcție vizează supremația muzicii în vers, obținută cu ajutorul sunetelor care se comportă în cuvânt precum instrumentele într-o orchestră.

Reprezentanți în literatura universală: Stéphane Mallarmé (susținătorul poeziei ermetice, enigmatice), Arthur Rimbaud (stabilește *culoarea vocalelor*), Paul Verlaine (emite ideea că poezia trebuie să fie muzică, înainte de toate); Gustave Kahn (adeptul versului liber); Maurice Rollinat (viziune macabră, morbidă) etc.

Reprezentanți în literatura română: Alexandru Macedonski – teoreticianul curentului, care publica în revista sa, ***Literatorul***, articolul **„Poezia viitorului"**, în 1892, unde fixa principiile noii orientări lirice: *„Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism"; „Simbolismul [...] este numele modului de a se exprima prin imagini spre a da naștere, cu ajutorul lor, ideii"; „Poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagine..."*. Alexandru Macedonski este autorul unor experimente instrumentaliste (***În arcane de pădure, Ecourile nopții, Înmormântarea și toate sunetele clopotului***), dar și al unor poezii rafinate și muzicale precum ***Rondelurile rozelor***. Prin ciclul ***Nopților*** el face trecerea de la romantism la simbolism.

Alți reprezentanți din literatura română: Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Dumitru Iacobescu, Ion Minulescu etc.

Cel mai important autor simbolist român este **George Bacovia**, care debutează în 1916 cu volumul ***Plumb***. Celelalte volume ale sale sunt: ***Scântei galbene*** (1926); ***Cu voi*** (1930); ***Comedii în fond*** (1936); ***Stanțe burgheze*** (1946). Ceea ce îl leagă de simbolism sunt teme precum orașul de provincie, iubirea, natura, condiția artistului, moartea sau motive ca spleenul, nevroza, cromatica obsesivă, tristețea, monotonia etc. Accentele grave, tragice ale viziunii sale despre lume îl apropie de expresionism.

T. Vianu distinge în lirica bacoviană două etape, două tendințe care uneori se întrepătrund.

Prima se caracterizează prin *„generalizarea unei singure impresii"*, prin *„configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuințare a refrenului"* (ex: poeziile ***Plumb, Lacustră, Decor*** etc.), printr-un lexic neologic.

A doua *„tinde către o individualizare a impresiilor"*, căci *„poetul dorește să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă și dureroasă"*. Vocabularul devine *„mai familiar"*, primește *„împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente"* (ex: ***Cuptor, Nocturnă, Nervi de toamnă***), *„ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoției directe"*. Uneori versul ia forma unei *„înseilări de gânduri"*, *„produsul unei dezorganizări logice a gândirii"* (ex: ***Requiem***). George Bacovia realizează translația poeziei românești către zările modernismului.





Plumb

de George Bacovia

Poezia *Plumb* deschide volumul cu același titlu, apărut în 1916. Poziția ei privilegiată în cadrul acestei cărți a debutului bacovian îi relevă importanța de **text programatic**, cheie de interpretare a unui univers liric monocord, singular în întreaga literatură română.

Textul este o **confesiune elegiacă** pe **tema** neputinței înfruntării destinului și a inadaptării artistului care, în calitate de ființă superioară, hipersensibilă, deci vulnerabilă, nu-și găsește locul în lumea pustie și rece ca un cavou.

Este învederat faptul că orice creator, indiferent de epocă, își simte la un moment dat harul ca pe o povară, ca pe o condamnare la singurătate și nefericire. Dar George Bacovia proiectează această trăire la dimensiuni infernale, demonstrând, cu mijloace lirice, ceea ce contemporanii îi reproșau lui Cioran ca minciună: că se poate trăi, constant, pe culmile disperării.

Câteva **motive** cu valoare de simbol sprijină conturarea unei **viziuni despre lume**, unică prin tragismul său: plumbul, cavoul, vântul, somnul, frigul, singurătatea. Toate acestea alcătuiesc un singur câmp semantic, cel al morții atotcuprinzătoare care înghite lent, răbdător, ființe („*mort*"), obiecte („*sicriele de plumb*"), sentimente („*amorul meu*"). Lumea nu este decât un spațiu închis în care se prăbușesc de-a valma, cu sunet sec, de plumb, „*sicrie*", „*flori*", „*coroane*", „*amor*", „*aripi*"; adică, în transpunere metaforică, ceea ce este deja închistat, neviabil, dar și alcătuiri pure, pline de sevă, sentimente sublime, aspirații, elanuri. Poetul este o făptură captivă mediului („*Stam singur în cavou*") sau propriei voințe, aflată în postura de contemplator al acestui spectacol macabru: mineralizarea viului.

Verbele la imperfect fac ca discursul liric să capete aspectul fluid al unei viziuni halucinante, în care coșmarul se instalează tiranic. În acest univers terifiant, poetul este parcă ultimul supraviețuitor, un trubadur al extincției universale. Ce rămâne din iminenta metamorfozare în plumb a toate câte există este doar poezia.

TITLUL este redus la un substantiv nearticulat, ceea ce îl face potrivit pentru determinări: „*sicriu* ***de plumb***", „*flori* ***de plumb***" etc. și îi acordă rolul de cuvânt-sentință. El prefigurează o confesiune poetică și o încheie, fiind plasat și în finalul ultimului vers. Se creează astfel o circularitate dramatică a discursului poetic, ce exprimă redundant sentimentul de cădere sub o greutate strivitoare.

Plumbul este un metal cenușiu, asociat cu stări negative precum tristețe, nevroză, oboseală, apăsare. Metaforic, el sugerează o existență ternă, fără orizont, trăită fără speranță, dar și fără convulsii.

Poetul își mărturisea consonanța lăuntrică deplină cu plumbul și cu asocierile lui cromatice: „*În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare [...]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben*".

Titlul exprimă o viziune individuală despre destinul uman, în general, și despre soarta artistului, în special. Utilizarea formelor pronominale (adjectivul pronominal posesiv „*meu*") și verbale („*am început*", „*să strig*", „*stam*") de persoana întâi încadrează opera în categoria **lirismului subiectiv**. Un sine alienat este surprins în relațiile sale cu o lume căreia nu i-a reușit operația alchimică de transformare a plumbului în aur și se vede acum invadată de această materie grea.

Unicul element pronominal ilustrativ pentru persoana întâi este un indiciu al posesiei: *„amorul meu"*. Dar *„amorul"* se dovedește *„mort"* și atunci posesia eului se exercită dramatic și iluzoriu doar asupra neantului. Textul poetic este o mărturisire cutremurătoare în simplitatea ei despre inconsistența vieții, a iubirii și a idealurilor.

Din punct de vedere **compozițional**, poezia este organizată în două catrene realizate într-o riguroasă **simetrie**, ceea ce, în viziunea lui Tudor Vianu, este caracteristic unei prime etape din creația bacoviană. Organizarea în replică fidelă a celei de-a doua strofe față de prima este vizibilă nu numai la nivelul construcției sintactice (*„Dormeau adânc sicriele de plumb..."*, *„Dormea întors amorul meu de plumb..."*), dar și în distribuția cuvintelor la final de vers, pentru obținerea rimei (versurile 1 și 4 din ambele strofe se încheie cu termenul *„plumb"*) sau în utilizarea semnelor de punctuație (versul 2 este separat printr-o linie de pauză, versul 3 este întrerupt și apoi urmat de puncte de suspensie). Obsesia detaliului de construcție nu dovedește un efort extrem de cizelare a textului poetic, ci este semnul unei mecanici interioare, al unui automatism al vorbirii care își are originea într-o stereotipie existențială. **Tiparul expresiei**, **repetiția** sunt procedeele fundamentale ale liricii poetului din perioada de început, deoarece impresia poetică se creează prin revenire și accentuare, nu prin diversificare. De altfel, *„[...] ceea ce-l singularizează pe Bacovia între poeții români nu este sărăcia, ci austeritatea mijloacelor; o austeritate autoimpusă, care a dus la detașarea, dintr-un cor numeros, a unei voci lirice inconfundabile"*[1].

Cele două strofe evidențiază două planuri ale înregistrării realității: unul exterior, constituit dintr-un număr redus de elemente: cavoul, sicriele, coroanele și unul interior, reprezentat de sentimentul singurătății și de cel al iubirii pierdute.

LAITMOTIVUL *„Stam singur"* pune în relație tabloul sumbru al cimitirului cu cel sufletesc. Verbul *„stam"* trimite la ideea de nemișcare și, implicit, de contemplație, de cuprindere cu privirea a unui spațiu înconjurător; adjectivul *„singur"* comunică un act de reflecție, de autoconsiderare. Omul care înregistrează pustiul din jurul său se cufundă apoi în golul din sine.

Întreaga construcție poetică stă sub semnul unei **maxime concentrări**; expresia suferinței de a exista într-un cadru copleșit de semnele morții exterioare și interioare devine astfel memorabilă.

IMAGINARUL POETIC. Ilustrând o excepțională capacitate de vizualizare, cu ajutorul unui lexic restrâns, textul poetic se deschide cu imaginea sicrielor de plumb, prăbușite într-un somn adânc. **Incipitul** se păstrează în limitele logicii realului până la cezură (*„dormeau adânc"*) și trece în logica poetică (*„la modul sublim nelogică"*, după cum observa și poetul Alexandru Macedonski) în a doua parte a primului vers: *„Dormeau adânc sicriele de plumb"*. Incipitului îi este conferită sarcina de a introduce lectorul într-un univers straniu, răsturnat, în care obiectele capătă proprietăți umane și se substituie omului, așa cum se observă chiar din **strofa întâi**.

Stările nefirești ale lucrurilor – sicriele se odihnesc, florile au consistența plumbului – sunt semnalate de o conștiință-martor care le înregistrează în acest fel, printr-o deplasare a privirii din afară (*„funerar vestmânt"*) spre înăuntru (*„singur"*) și iarăși în afară (*„coroanele"*).

Dar cum sicriele, ca și florile și coroanele, sunt *„de plumb"*, se poate deduce că percepția asupra realității este fundamental alterată. **Opoziția** afară/înăuntru se dovedește falsă. George Bacovia populează spațiul cu fantasmele sale, cărora le conferă o materialitate grea. Chiar versul autoreferențial *„Stam singur în cavou"* pretinde o recitire și, implicit, o reînvestire semantică.

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, Editura Minerva, București, 1984.

De fapt, ca în orice creație simbolistă, poetul operează cu simboluri. Întreaga înveșmântare în gri-negru a naturii/lumii, ca abandonul de sine într-un cavou, necesită un alt cifru de lectură: *„semantismul limbii naturale e treptat destrămat și textul primește o semnificanță proprie, poetică, independentă de sensurile parțiale și care devine din ce în ce mai evidentă"*[1]. Plumbul, somnul, vântul sunt **simboluri** ale degradării, ale minusului vital, ale vitregiei unui univers în care nimic nu trăiește cu adevărat. În lirica românească, a viețui într-un cavou rămâne o reprezentare legată de numele lui George Bacovia. Spațiul strâmt, mortuar este echivalentul transfigurat al tuturor limitărilor, al condiționărilor în fața cărora artistul se simte obosit, singur și nefericit. **Sugestia** insinuează trăirile apăsătoare ale eului liric, **corespondențele** inerente între micro și macrounivers. Vântul este expresia exterioară a dizarmoniei lăuntrice, la fel ca scârțâitul coroanelor de plumb. **Muzicalitatea** gravă a versurilor încorporează plânsul unui *„suflet ars"*, deznădăjduit. Fiecare dintre termenii plasați în rima primului catren poartă o mare greutate consonantică: *„plumb" / „vestmânt" / „vânt" / „plumb"*, aspect care sugerează o închidere irevocabilă de orizont. Sonoritatea sumbră a acestor vocabule favorizează receptarea mesajului poetic și pe cale auditivă. Și vizual, și sonor textul bacovian răspândește semnale ale tragismului existențial, ceea ce îl împinge mai departe de estetica simbolistă a melancoliei ușoare și cantabile, spre zarea expresionismului.

Strofa a doua este un ecou sfâșietor al celei dintâi, o prelungire a paradigmei impuse inițial, cu modificarea câtorva constituenți. Sicrielor cufundate în somn le ia locul *„amorul meu de plumb"*, imaginea cavoului este substituită de aceea a mortului, vântul vrăjmaș este înlocuit cu senzația generată – frigul, iar *„aripile de plumb"* acoperă imaginea *„coroanelor de plumb"*.

În cazul acestei ultime **secvențe poetice**, codul simbolic al lecturii este deja fixat. Ruptura logică dintre părțile versului: *„Dormea întors"* și *„amorul meu de plumb"* reia schema construcției din incipit, adâncind confesiunea lirică. Prima strofă este o situare – ireală – într-un cadru, cea finală este o ancorare ce depășește *„semnul mimetic"* (N. Manolescu) în stratul afectiv. **Ambiguitatea** textului poetic crește prin întrebuințarea epitetului *„întors"* și a metaforei *„aripile de plumb"*. La simboliști, dragostea apare ca desăvârșire neatinsă, ca emoție muzicală, melancolică. George Bacovia, care nu este un poet al iubirii, evocă sentimentul ca pe un înger de plumb – sacralitate decăzută (*„întors"*), imaterialitate prăbușită fatal din înalt, în spațiul mundan amorf (*„aripile de plumb"*).

Epitetul *„întors"* asociat verbului *„dormea"* și corelat cu substantivul *„mort"* poate sugera și o iubire pierdută, iar sintagma *„aripile de plumb"* – chiar incapacitatea de a iubi și de a visa. Criticul Nicolae Balotă observă că *„insul bacovian"*, de obicei abulic, nu săvârșește niciodată un gest ca expresie a unei intenții precise, a unui scop urmărit cu voință și cu luciditate, ci lui doar *„i se întâmplă ceva"*, ca prezență pasivă, dezorientată. Din această perspectivă, emistihul *„... și-am început să-l strig"* își dezvăluie trista semnificație. Îndrăgostitul nu are fervoarea argheziană, nu este un luptător, ci un resemnat. Acțiunea abia înfiripată (*„am început"*) nu are o continuare, se stinge la fel de repede pe cât a început. Zgomotul vocii umane se pierde în neant.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. La **nivel stilistic**, poezia *Plumb* se caracterizează prin **simplitate** și **expresivitate**. Simplitatea este obținută prin folosirea în număr mare a termenilor din vocabularul fundamental (*„dormeau", „sicrie", „flori", „stam", „singur", „vânt"* etc.), dar și prin economia mijloacelor de expresie, care duce la **repetiții** frecvente și la **elipsă** (absența verbului-predicat din versul al doilea: *„Și flori de plumb și funerar vestmânt"*). Repetiția

---

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.

pune în mișcare **simbolurile** cu puterea lor evocatoare, capabile să instituie un alt referent al textului poetic decât cel aparent. Poezia nu descrie o experiență macabră într-un cimitir, ci este un strigăt cutremurător, repede înăbușit, al unei conștiințe care asimilează lumea unui cimitir. Reluarea simbolului central, plumbul (termenul apare în poezie de șase ori), conferă **imaginilor** vizuale valoare de obsesie.

Dar expresivitatea are mai multe surse în această operă bacoviană. La **nivel fonetic** se remarcă frecvența consoanelor ocluzive surde („*p*", „*b*") și sonore („*t*", „*d*"), a consoanelor lichide („*l*", „*r*") și a celor constrictive („*s*", „*ș*", „*f*", „*v*"), precum și prezența, într-o măsură semnificativă, a vocalelor închise („*u*", „*i*", „*î*"). Stratul sonor al poeziei este unul grav, de cântec trist, pe care poetul îl motiva astfel într-un interviu: *„Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că îmi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă adesea cu mine însumi, fac muzică și, când găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și câteodată par vaiete".*

Rimele masculine, cu accentul pe ultima silabă a cuvântului aflat la sfârșit de vers, aduc o greutate suplimentară în respirația versului. Ritmul predominant iambic și măsura de zece silabe susțin gravitatea rostirii.

La **nivel morfologic**, numărul mare de substantive devine o caracteristică majoră. Ca orice poet autentic modernist, George Bacovia are capacitatea de a determina vizualizarea morbidului tablou închipuit. În această privință substantivele concrete: *„sicriu"*, *„flori"*, *„cavou"*, *„plumb"* capătă un rol esențial, potențat și de construcția nominală cu rol de calificare, *„de plumb"*, ce ține loc de adjectiv. Verbele, majoritatea la timpul imperfect, creează impresia de durată suspendată, de timp încremenit în coșmar, cu atât mai mult cu cât sunt statice și se reiau în poziții simetrice în cele două strofe: *„dormeau"* /*„dormea"*; *„stam"* /*„stam"* etc. Singurele verbe care exprimă acțiuni sunt: *„am început"* (verb incoativ) și *„să strig"*, primul reducând intensitatea actului desemnat prin cel din urmă, până la a-l face derizoriu. Paradoxal, verbul ființării nu este pus în legătură cu omul, ci cu manifestările naturii (*„era vânt"* /*„era frig"*), situație în care este folosit impersonal. Omului îi este asociată nu o acțiune, ci o stare unică (*„stam"*), aceea de abandon.

Din punct de vedere **sintactic**, se reține **paralelismul**, procedeu dominant de structurare a textului poetic, prin care catrenul final reia și nuanțează atmosfera și sentimentele emanate de prima strofă.

Tiparul sintactic al frazelor reflectă preferința pentru coordonarea copulativă prin conjuncția *„și"*, ceea ce lasă impresia unei aglomerări strivitoare a impresiilor. Propozițiile sunt toate dezvoltate, afirmative și nonadresate, ca un semn al acceptării destinului, al primatului unei stări de înfricoșare fără ieșire.

Deși topica pune în evidență verbele-predicat, cu care se deschid versurile 1, 3 și 4, tabloul este încremenit. Singura mișcare se înregistrează la nivelul naturii stihiale (*„era vânt"*), de sfârșit de lume.

Poezia ***Plumb*** este o creație în care stările vagi și emoțiile fluide, muzicale, ale simbolismului, capătă coloratura tragică a viziunii expresioniste.



Sonet

de George Bacovia

Poezia *Sonet* este inclusă în volumul *Plumb*, apărut în 1916, care impune, prin toate piesele sale, o viziune unică în literatura română, numită cu termenul *„bacovianism”*. Viața provinciei românești, tristă și banală, este o realitate a începutului de secol XX pe care însă poetul, resimțind-o atât de dramatic, o supradimensionează în ceea ce are ea mai urât și mai tern.

Sonet abordează **tema** creatorului inadaptat, făcând loc și reprezentării artistice a orașului de provincie, cuprins *„între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită”*, cu *„un peisagiu de mahala”* (E. Lovinescu). De fapt, cea de-a doua temă este suportul celei dintâi, justificând-o. Simboliștii aleg ca decor pentru stările lor sufletești nedefinite *„orașul tentacular”*, natura transformată de civilizație, ordonată în parcuri și grădini, dar străină și înstrăinată totodată. George Bacovia nu se abate nici el de la această direcție, însă acțiunea lui asupra cadrului dezvăluie un efort deformator mărit. Spațiul citadin bacovian este irespirabil, nociv pentru frumusețe și pentru vigoare, ostil idealurilor artistului, dar tocmai prin aceste însușiri este și o inepuizabilă sursă de poezie.

Tema este susținută de câteva **motive** specific simboliste: mahalaua, boala, paradisurile artificiale (în text – alcoolul), singurătatea, nevroza. Ele se asociază firesc în semnificațiile lor, reliefând o **viziune** întunecată **despre lume. Timpul** interior predilect este noaptea și nu corespunde neapărat celui obiectiv. Revărsarea timpului măsurabil, care provoacă suferință, în durata sufletească infinită, aparent insuportabilă, dar acceptată cu resemnarea ducerii unei cruci, este sugerată în text prin verbul **pare:** *„Prin mahalali mai neagră noaptea pare...”*. Oricare ar fi momentul zilei, el **pare** noapte, iar când obscuritatea din afară se suprapune cu tenebrele lăuntrice, ea **pare** și mai terifiantă. Câmpul semantic acaparator este cel al întunericului și el reunește substantive care exprimă sau care fac indirect trimitere la absența luminii: *„noapte”*, *„ceață”*, *„fără zare”*. Lor li se alătură combinații lexicale precum: *„afumate felinare”*, *„crâșmă murdară”*, *„case triste”*, *„ziduri vechi”*, îndeplinind aceeași funcție, aceea de a sugera contopirea culorilor în negru.

Pentru poet, nu există cale de ieșire din acest *„noian de negru”* care năpădește orașul, mahalaua, strada, propria locuință, sinele. Salvarea prin licoarea bahică e iluzorie și efemeră: *„Și-n noaptea* **asta** *de nimic nu-mi pasă”*. Creația nu mai are putere mântuitoare, idee întărită de relaționarea celebrelor modele literare, Edgar Allan Poe și Paul Verlaine, cu nevoia uitării de lume și de sine prin alcool și nu cu poezia.

Dacă *Sonet* este, ca alte creații bacoviene, o negare totală a vreunui sens al vieții, nu este mai puțin adevărat că scrierea ei îl afirmă. În poezie, neantul triumfă, dar însăși existența poeziei îl anulează.

TITLUL este rematic (G. Genette), stabilind specia literară. Sonetul este o poezie cu formă fixă, apărută în perioada Renașterii, cultivată de Dante în forma pe care o regăsim și în creația autorului simbolist român: două catrene și două terține. Catrenele au numai două rime (îmbrățișate), iar terținele sunt legate printr-o rimă comună.

Construcția rigidă și unitatea rimei sporesc muzicalitatea întregului poetic, fiind vorba, totuși, de aceeași melodie tărăgănată și sfâșietoare ce face inconfundabilă opera bacoviană.

Onomatextul (numele textului, în formularea lui J. Piaget) poate confirma ideea că poezia, ca rezultat al efortului artistic, răzbună poezia ca mesaj. S-a remarcat adeseori că din lirica autorului simbolist *„lipsește magicul tărâm compensatoriu"* (V. Fanache), fie el iubirea, visul, trecutul sau creația. Dar dacă ideea poetică a textelor sale poate genera o asemenea concluzie, faptul că ele există, că au fost scrise, dovedește că George Bacovia a înfruntat absurdul existențial și l-a învins, transformându-l în poezie. Universul evocat în ***Sonet*** e dezordine, disoluție a materiei, noapte a spiritului. Titlul trimite la un tip de poezie care se supune ordinii, regulii, spiritului. Cu alte cuvinte, onomatextul, în aparenta lui neutralitate, prelungește sensurile operei într-o direcție divergentă, reconfigurându-le.

Utilizarea mărcilor verbale și pronominale la persoana întâi (*„mă reîntorc", „mi", „bâjbâiesc", „cad", „recad", „nu tac"*) determină încadrarea poeziei în sfera **lirismului subiectiv**. O individualitate rănită, într-o lume agonică, se exprimă și în ***Sonet*** prin mijlocirea simbolurilor.

COMPOZIȚIA. Cele patru strofe, cu distribuția caracteristică sonetului și având măsura de unsprezece silabe, construiesc două planuri în completare. Catrenele propun un plan al observației, iar terținele – unul al autoobservației/introspecției.

Primul cadru, citit în cod referențial, este imaginea unei nopți reci și cețoase de toamnă într-o mahala desfundată de ultimele ploi. Prin manifestarea *„intenției reflexive"* (T. Vianu) a limbajului, versurile se colorează cu notații subiective: *„o noapte* ***udă, grea****", „****triste*** *felinare"*. Ceea ce părea să fie strict o descriere a nopții de toamnă se dovedește însă o reprezentare individuală: *„Ard, afumate,* ***triste*** *felinare,/* ***Ca într-o crâșmă umedă, murdară****"*. Spațiul acordat impresiei îl întrece pe cel afectat consemnării faptului. Planul exterior nu mai are autonomie, nu mai este mimetic, deci observația contopește lumea care se vede cu individul/conștiința care o contemplă.

Terținele se focalizează asupra stărilor și gesturilor eului poetic care se urmărește pe sine ca într-o oglindă exterioară (*„cad", „recad"*) sau interioară (*„nu-mi pasă"*). Spațiul orașului, în speță al mahalalei, este înlocuit cu cel intim (casa), fără să se poată semnala vreo **opoziție** semnificativă de atmosferă sau de stare sufletească.

Linia de pauză, frecvent folosită, întrerupe discursul poetic pe secvențe mici, reliefate prin acest procedeu: *„Prin ceață – obosite, roșii, fără zare – / Ard, afumate, triste felinare..."*. Totuși, prin apariția sa repetată, nu se creează simetrii grafice ca în ***Plumb***.

Incipitul, cu rol descriptiv, fixează un cadru cu dublă referință: la realitate și la trăirea ei, într-un joc permanent de situare înăuntru – în afară. Primul emistih: *„E-o noapte udă, grea"* stabilește premisa stării numite în al doilea emistih: *„te-neci afară"* și împreună devin nucleul semantic al întregii poezii.

Imaginarul poetic propune două spații care se determină reciproc (orașul într-o noapte cu ceață și casa cufundată în întuneric) și se întâlnesc într-unul mai cuprinzător: spiritul contemplativ/autocontemplativ ce le subordonează pe amândouă.

Orașul este sugerat prin câteva elemente disparate: *„felinare", „măhălăli", „case", „ziduri vechi"* inapte să construiască singure o imagine. Ele sunt creatoare de atmosferă prin asocieri lexicale cu valoare sinonimică precum: *„****obosite, roșii, fără zare –/*** *Ard,* ***afumate, triste*** *felinare"* sau *„ziduri* ***vechi ce stau în dărâmare****"*. **Sugestia** tristeții incurabile, a lipsei de orizont a vieții se obține prin insistența asupra detaliului, dar și prin **cromatica** maladivă. Roșul felinarelor afumate se lasă cuprins în matricea universală a negrului, ca și casele inundate, igrasioase sau zidurile în ruină.

„Desenul" orașului, incomplet și dezolant, este schițat în **primele două strofe**, dezvăluindu-se mai puțin ca realitate și mai mult ca stare nevrotică. George Bacovia nu este un peisagist. Ceea ce *„vede"* el este reflectarea supradimensionată a ceea ce simte.

Din acest tablou *„umed"*, *„murdar"* lipsește omul. Existența lui e amintită doar de o manifestare a vieții subminate de boală: *„o tuse"*. Și spațiile care se leagă de prezența și de acțiunea umană sunt depopulate (mahalaua), urgisite (casele), supuse eroziunii timpului (grădinile înconjurate de ziduri). Orice loc al stabilității și al ordinii este supus deconstrucției și iminentei dispariții. La fel ca în ***Plumb***, nu doar ființa stă sub aripa morții, ci și obiectele.

În acest regim de lectură, noaptea, tusea, casele devastate de *„șivoaie"*, zidurile gata să se prăbușească, ceața, felinarele afumate, devin toate **simboluri** ale lumii degradate și ale unei tristeți devoratoare.

Ultimele două strofe fixează un traseu spațial – *„spre casă"* și un nucleu de viață intimă – *„prin casă"*. Numai că direcția – *„spre casă"* – nu se leagă de un scop definit, ci de gestul reflex al căutării unui loc uscat într-*„o noapte udă"*, iar spațiul intim e definit printr-un unic lexem cu valoare simbolică – *„întuneric"*. Casa nu mai presupune, ca în ***Sonetul*** eminescian, lumina focului, lectura scrisorilor *„din roase plicuri"*, cufundarea în amintirea unei iubiri. Ea își revelează doar funcția de adăpost precar, precum lacustra. Pustietatea orașului se prelungește în golul casei și ambele spații sunt proiecții ale vidului lăuntric. Versul care încheie prima terțină: *„Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă"* surprinde iluzia desprinderii de sub coșmarul existențial, autoamăgirea care, în punctul ei cel mai înalt (*„topit de băutură"*) nu îndrăznește totuși să-și acorde un răgaz mai mare (doar *„noaptea asta"*). Legea ***„sfârșitului continuu"*** (I. Caraion), organică în cazul lui George Bacovia, este inexorabilă.

Într-o lume în care totul decade, **modelele culturale** (E. A. Poe, P. Verlaine) sunt simple clișee. Din poet nu rămâne decât omul, care nu are nimic înălțător, dimpotrivă, este o apariție grotescă: *„Apoi cu pași de-o nostimă măsură,/ Prin întuneric bâjbâiesc prin casă,/ Și cad, recad și nu mai tac din gură"*. Vorbele lui fără șir nu mai au putere întemeietoare, nu se mai cristalizează în limbaj poetic.

Acestei conștiințe dezabuzate, ce distruge mitul poetului, îi aparține și viziunea sumbră a spațiilor exterioare. Natura, întregul univers sunt imagini despre sine. Creatorul este încarnarea unei sensibilități extreme; lumea există parcă anume pentru a-l răni sau a-l deziluziona. În legătură cu statutul special al poetului în lume, George Bacovia se confesa într-un interviu: *„Din jocul de-a poetul nu poți ieși niciodată teafăr. Mulțimea își trăiește viața în felul ei și face bine. Cine trece dincolo își arde aripile, își scurge tot sângele"*.

CARACTERISTICILE LIMBAJULUI POETIC. **La nivel stilistic**, poezia ***Sonet*** se caracterizează prin simplitate și expresivitate. Simplitatea este rezultatul folosirii majoritare a cuvintelor din vocabularul fundamental: *„noapte"*, *„udă"*, *„ard"*, *„umedă"*. Un neologism plasat la finalul textului și cu valoare autoreferențială, *„nostimă"*, pare să facă notă discordantă, dar este explicabil ca prezență în contextul unei stări euforice, stimulate artificial.

Forța expresivă a textului vine din utilizarea simbolurilor precum: ceața, noaptea, felinarele. Caracteristic poeziei moderne, obiectele/fenomenele înconjurătoare devin reprezentări ale stărilor și ale sentimentelor, contribuind la traducerea prin imagini a unui conținut sufletesc – în cazul lui George Bacovia, a apăsării și a neputinței.

Imaginile vizuale, de un cromatism intens („*mai neagră noaptea pare*"), cele auditive realizate prin termeni cu aceeași rădăcină („*tușind o tuse*") sau cu sugestie onomatopeică („*șivoaie*") și cele dinamice sugerând deruta („*bâjbâiesc*", „*cad*", „*recad*") contribuie la evocarea unei lumi agonice.

La nivel fonetic, textul construiește o armonie gravă, întreținută prin aliterație („*Ș-auzi tușind – o tuse-n sec amară*"), prin rima îmbrățișată a catrenelor și prin unificarea sonoră finală a terținelor („*casă*„/ „*pasă*" /„*casă*"; „*băutură*" /„*măsură*" /„*gură*"). Măsura endecasilabică (unsprezece silabe) oferă spațiu larg de respirație confesiunii poetice.

La **nivel morfologic**, numărul mare de substantive concrete care primesc, aproape toate, determinanți adjectivali, reprezintă o trăsătură fundamentală a poeziei. Vizualizarea devine astfel mai pregnantă și face să crească impactul imaginii artistice.

Adjectivele în perechi („*obosite*", „*roșii*"; „*afumate*", „*triste*"; „*umedă, murdară*") dau naștere epitetelor duble, semnificând o nevoie acută de clarificare a impresiei.

La fel ca în ***Plumb***, verbul ființării e folosit impersonal („*E o noapte...*"), omului fiindu-i asociate acțiuni inconsistente: „*mă întorc*", „*bâjbâiesc*", „*cad*", „*recad*".

Drept semn al depersonalizării, discursul poetic îmbrățișează forme pronominale și verbale la persoana a doua: „*te-neci*", „*auzi*". „*Te-neci*" este construcția cu cea mai mare forță de sugestie a trăirilor eului poetic și relația semantică instituită cu adverbul „*afară*" pune sub semnul rupturii definitive ființa și lumea, interioritatea și exterioritatea.

Timpul prezent al verbelor reînnoiește ideea de eternizare a chinului de a trăi fără vreun țel, sub amenințarea neslăbită a morții.

Structura „*stau în dărâmare*" indică, prin oximoron, însuși statutul lumii înfățișate de poet: vie și moartă în același timp, precum sufletul său.

La **nivel sintactic**, se fac remarcate frazele lungi, cu propoziții în raport de coordonare – acumulări de senzații și de sentimente pustiitoare. Cele mai multe sunt afirmative. Excepție fac propozițiile finale din terține („*Și-n noaptea asta de nimic* ***nu****-mi pasă*"/ „[...] *și* ***nu*** *mai* ***tac*** *din gură*") care luminează gestul unei opoziții neînsemnate, pieritoare.

Topica este afectivă și contribuie la realizarea reliefului subiectiv al exprimării.

Sonet este o creație simbolistă autentică, în care tema condiției artistului, sprijinită pe motive precum singurătatea, nevroza, paradisurile artificiale, capătă dimensiuni tragice. „*Poetul Bacovia este rodul imposibilității lui George Vasiliu* [numele adevărat al scriitorului] *de a practica poezia drept simplă convenție. Masca s-a integrat feței, devenind o protuberanță a obrazului.*"[1]



[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, Editura Minerva, București, 1984.

REPERE CRITICE

- Nicolae Manolescu, „Prefață”, în George Bacovia, ***Plumb***, Editura pentru Literatură, București, 1965: „Dintre poeții români, Bacovia e singurul care s-a coborât în infern.”
- Irina Petraș, ***Un veac de nemurire***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989: „Eminescu convocase o orchestră imensă pentru a-și plânge durerea, Bacovia se va limita la o singură coardă. Amândoi ating ambitusuri inegalate ale durerii.”
- Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei românești***, vol. II, Editura Minerva, București, 1986: „La limitele reprezentărilor spațiale ale lui Bacovia se află sicriul (marcând **închiderea** deplină) și pustiul (ca materializare a **deschiderii** maxime). [...] Groaza de pustiu este, pentru Bacovia, o forță irezistibilă; soluțiile sunt două: moartea sau nebunia. Dacă în ultima vedem o moarte a spiritului, soluția se dovedește unică.”
- Pompiliu Constantinescu, ***Poeţi români moderni***, Editura Minerva, București, 1974: „[...] eul bacovian este-nfipt pe loc, ca un pom, ca o piatră. Zările lui morale se cuprind între cazarmă, cârciumă, cafeneaua sordidă, parcul orașului provincial, bâlciuri, iar peisajul familiar sunt ploaia, ninsoarea, noroiul, o cangrenă a universului îi otrăvește și-i roade ființa, o solitudine maniacală îl împinge la un solilocviu pe muchie de cuțit, între luciditate și demență; ca și pe marii romantici, amorul și moartea îl obsedează, dar fără patetism retoric, fără elanuri zgomotoase spre fericire și fără filosofare grandilocventă.”



4 Modernismul

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definirea conceptului

Cf. ***Dicționarului explicativ al limbii române***, 1998, termenul *„modernism”* (din fr. *modernisme*) înseamnă: „1. însușirea de a fi modern, caracterul a ceea ce este modern; atitudine modernă; preferință (exagerată) față de tot ceea ce este nou, modern. 2. curent sau tendință din arta și literatura sec. XX care neagă tradiția și susține principii de creație noi.”

Prin **modernism** se desemnează, în general, orientările diverse ale literaturii după încheierea experienței estetice romantice, adică: simbolismul, expresionismul, avangardismul, poezia pură, estetica urâtului etc. Accepțiile particulare pe care conceptul le primește din partea diferiților teoreticieni păstrează ca note comune **negarea tradiției** și **spiritul inovator**.

Modernismul și tradiționalismul sunt termeni ce definesc principalele direcții ale literaturii noastre interbelice: atașamentul predilect față de experiențele literare europene ale timpului sau față de temele și modalitățile artistice consacrate de uz, de moștenirea artistică.

2. Diacronia doctrinei literare

Doctrina estetică a modernismului este promovată de Eugen Lovinescu prin intermediul revistei ***Sburătorul*** și al cenaclului cu același nume. Ideile sale sunt exprimate în două lucrări fundamentale: ***Istoria civilizației române moderne*** (1924-1925) și ***Istoria literaturii române contemporane*** (1926-1929). În viziunea criticului există un „**spirit al veacului**”, numit și ***saeculum***, care produce sincronizarea **culturilor**, prin circulația rapidă a informației. Popoarele cu o cultură mai puternic dezvoltată le influențează pozitiv pe cele cu o cultură aflată la un nivel inferior.

Eugen Lovinescu dezvoltă teoria **imitației**, preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde, susținând că popoarele urmează aceeași cale a evoluției, a progresului, ca și copilul în faza lui de formare. Așa cum copilul îi imită pe adulți într-o primă etapă a dezvoltării sale, popoarele copiază modelele mai avansate de cultură și de civilizație, până când ajung să-și creeze un fond propriu.

Conceptul de **sincronism** are la bază teoria imitației și se aplică necesității captării influențelor fertile pentru cultura noastră, pentru modernizarea ei.

În viziunea lui Eugen Lovinescu, modernismul literar înseamnă: citadinizarea (transformarea orașului într-o sursă de inspirație), cultivarea prozei obiective, evoluția poeziei de la epic la liric, promovarea prozei de analiză psihologică și preferința pentru personajul selectat din categoria intelectualilor, înnoirea mijloacelor de exprimare lirică.

Modernismul poetic interbelic îi are ca **reprezentanți** de frunte pe George Bacovia (liant, în poezia românească, al simbolismului cu expresionismul), Tudor Arghezi (promotor al esteticii urâtului), Lucian Blaga (cel mai de seamă poet expresionist român), Ion Barbu (adeptul poeziei pure).

Estetica urâtului este definită și cultivată, în literatura franceză, de Charles Baudelaire, autorul celebrului volum ***Les fleurs du mal*** (***Florile răului***): „e un miraculos privilegiu al artei că oribilul, artistic exprimat, devine frumusețe și că durerea ritmată și cadențată umple

spiritul cu o bucurie liniștită". La fel ca autorul francez, Tudor Arghezi lărgește sfera esteticului, făcându-l să asimileze și alte categorii decât frumosul: grotescul, macabrul, trivialul, abjectul, monstruosul.

Expresionismul este o mișcare artistică apărută în Germania, în primele decenii ale secolului al XX-lea, desprinsă din orientările avangardei. Se caracterizează prin proiectarea subiectivă a receptorului în realitatea receptată, printr-un acut sentiment al tragicului și al absurdului existențial, prin elanul vitalist, dionisiac, prin sondarea subconștientului, prin reducerea lumii înconjurătoare la esențe și la tipare mitice.

Criticul Marin Mincu distinge în opera lui Lucian Blaga „toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc.".

Formula poeziei pure se desprinde, în concepția lui Ion Barbu, din înrudirea liricii cu geometria, în sferele înalte ale abstracțiunii, ale spiritului. Poetul modernist refuză biografismul, sentimentalismul, aspectul de confidență al textului poetic, admirând experiența lirică a francezului Stéphane Mallarmé, ale cărui versuri se plasează „într-un Absolut, într-un fel de antihistorism", după cum declară Ion Barbu într-un interviu.

Dificultățile de receptare a poeziei pure – care devine ermetică prin cultivarea unui limbaj sibilinic, prin datele mitologice, dar și printr-o sintaxă mai dificilă sau printr-o concentrare maximă a ideii – o îndepărtează de cititorul obișnuit, pretinzând un receptor inițiat, select.

Prin Tudor Arghezi, Lucian Blaga și Ion Barbu, lirica noastră interbelică se sincronizează cu cea europeană, păstrându-și intacte coordonatele valorii și ale originalității.

În operele acestor autori se pot distinge trăsături specifice poeziei moderne, în general, identificate de Hugo Friedrich în lucrarea sa, ***Structura liricii moderne***: *„stranietatea", „disonanța", „depersonalizarea", „creștinismul în ruină", „timpul crepuscular", „transcendența goală", „irealitatea lumii", „anormalitatea", „metafora – cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate".*

Dacă intervenția lui Eugen Lovinescu în cultura noastră ține de **modernismul programatic**, creația poetică a autorilor români menționați ilustrează **modernismul moderat**, iar manifestările avangardei dezvăluie un **modernism acut** (delimitare făcută de Mircea Scarlat în ***Istoria poeziei românești***).



Particularități ale modernismului în opera lui Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

de Lucian Blaga

ETAPE ALE CREAȚIEI BLAGIENE

Lucian Blaga (1895-1961) – poet, reprezentant al direcției moderniste, al curentului expresionist, este o figură aparte în peisajul liricii interbelice. Volumele sale marchează o detașare atât de tematica rurală socială specifică poeților ardeleni precum Octavian Goga sau George Coșbuc, cât și de linia simbolistă deschisă de Alexandru Macedonski, de la care se revendică ceilalți poeți moderni interbelici, cum ar fi George Bacovia sau Tudor Arghezi. Forța inovatoare a poeziei lui Lucian Blaga vine, prin urmare, din părăsirea vechilor teme și motive ale literaturii ardelene și din afilierea la curentele de acută sensibilitate europeană: *„Adevărul este că Blaga și-a găsit climatul poetic în atmosfera literară a expresionismului pentru care de altfel a militat. Dar și-a creat expresionismul său propriu, potrivit sensibilității, înclinațiilor poetice și convingerilor sale filosofice [...] Nimeni din cuprinsul mișcării expresioniste germane n-a plăsmuit o operă atât de vastă și de o asemenea profunzime ca Blaga al nostru"*[1].

Chiar Lucian Blaga a încercat să definească expresionismul: *„De câte ori un lucru este astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl transcende, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"*[2].

Lucian Blaga este primul poet român care reușește să sincronizeze în mod definitiv formele poetice românești cu cele europene. Este cunoscut ca poet, filosof și dramaturg, între filosofia și poezia lui existând legături profunde.

Ca filosof, Lucian Blaga se înscrie în idealismul obiectiv (consideră că lumea este creată de o entitate metafizică) și a fost preocupat de două mari probleme: ***problema cunoașterii*** și ***problema culturii***.

Filosoful Blaga poate fi numit mai curând un ***mitosof***, iar filosofia lui o ***mitosofie***, întrucât – reflectă gânditorul – pe *„podișuri metafizice se face o enormă risipă de sensuri, de noime, de gânduri liminare, de presimțiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răspântii clar-obscure, filosoful devine un mitosof"*[3].

El a împins obiectul cunoașterii mai departe de lumea palpabilă, pe tărâmuri metafizice: *„Orice metafizică este un mit dezvoltat cu mijloace filosofice"*[4], precizând că filosofia sa este *„un fel de pozitivism al misterelor"*[5] și că în calitate de filosof este autorul unei lumi singulare, iar ca poet, autorul mai multor lumi, întrucât fiecare poezie luată în parte este o lume.

În ceea ce privește problema cunoașterii, Lucian Blaga distinge între ***cunoașterea luciferică***, poetică, intuitivă și ***cunoașterea paradisiacă***, conceptuală, de tip logic, rațională.

Cunoașterea luciferică apreciază obiectul despicat în două: *partea care se arată* (***fanicul***) și *partea care se ascunde* (***cripticul***). Acest tip de cunoaștere are drept scop amplificarea misterului, nu

---

1 Victor Iancu, „Lucian Blaga și expresionismul german", în *Studii de literatură comparată*, Editura Academiei, București, 1968.
2 Lucian Blaga, *Noul stil. Opere. Vol. 7*, Editura Minerva, București, 1980.
3 Lucina Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Editura Cartea Românească, București, 1920.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*

revelarea lui. Filosoful este adeptul cunoașterii luciferice, fiindcă numai prin intermediul misterelor ființa omenească poate lua contact cu realitatea însăși.

În opoziție, ***cunoașterea paradisiacă***, suficientă sieși, are drept scop să lumineze misterele, să le reveleze și astfel să le reducă, dar în felul acesta ființa nu se îmbogățește, ci dimpotrivă.

Opera lirică a lui Lucian Blaga se definește ca *„succesiune a ipostazelor eului"* ce reflectă raportul dintre sine și lume – *„eul stihial/eul expresionist exterior, eul problematizant/eul anonim, eul reconciliant"*[1].

Cele trei etape din lirica sa sunt subordonate celor trei ipostaze ale eului liric:

Primele două volume ***Poemele luminii*** (1919) și ***Pașii profetului*** (1921) ilustrează prima ipostază, *eul stihial*, caracterizat prin voința de cuprindere, de contopire cu taina și de depășire a individualității. Între eul liric și univers există un echilibru dat de sentimentul apartenenței la marele mister cosmic, la care ființa participă frenetic.

În volumele ***În marea trecere*** (1924) și ***Laudă somnului*** (1929) se oglindește *eul anonim*. Raportul eul liric - univers este anulat, individul resimțind acut îndepărtarea de condiția adamică a ființei, devenind, așa cum remarcă I. Pop poetul *„tristeții metafizice"*[2].

În volumul **Nebănuitele trepte** (1943), dar și în postume, se descoperă ultima ipostază a eului, *eul reconciliant*. Volumul aduce împăcarea cu sine și resemnarea.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii face parte din volumul **Poemele luminii,** fiind cunoscută ca artă poetică, prezentând crezul artistic al lui Lucian Blaga, concepția lui despre poezie și menirea artistului în relație directă cu misterul cosmic, astfel încât **tema** poemului este definirea unui raport între eul liric și univers.

Lucian Blaga modifică esențial însuși **conceptul de act poetic**, care nu mai este înțeles ca meșteșug, ci ca modalitate fundamentală de situare a eului în univers, ca modalitate de *„a fi în și prin poezie"*[3].

Titlul conține o metaforă revelatorie prin care este definit universul ca o mare taină, ca o entitate desăvârșită: *„corola de minuni"* trimite la ideea de perfecțiune, prin raportarea la forma circulară, dar și la mister, prin conținutul semantic al substantivului *„minuni"*, fenomene inexplicabile pe cale rațională. De asemenea, titlul cuprinde și mărci ale eului liric: pronumele și verbul la persoana I *„eu nu strivesc"*, astfel încât poezia se încadrează în **lirismul subiectiv**.

Se remarca drept elemente de modernitate, la nivel formal, **absența organizării strofice, a elementelor de prozodie și tehnica ingambamentului**.

Cea dintâi secvență poetică este formată din primele cinci versuri, care definesc cunoașterea de tip luciferic, prin detașarea de un demers opus, raportat la rațional. Se observă, de asemenea, reluarea titlului în versul inițial și preferința pentru verbe la forma negativă (*„nu strivesc, nu ucid"*) pentru a accentua opoziția dintre cele două tipuri de cunoaștere ***luciferică/paradisiacă***. Poetul trebuie să cunoască lumea/misterele fără a le strivi, fără a le nimici frumusețea, așa cum de altfel și susține: *„câteodată datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult încât să-l prefacem într-un mister și mai mare"*[4]. El trebuie să găsească mijloacele cele mai adecvate, deoarece *„corola de minuni"* este esența ultimă

[1] Marin Mincu, „Introducere în poezia lui Lucian Blaga", în *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Albatros, București, 1983.
[2] Ion Pop, *Lucian Blaga-Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1976.
[3] Marin Mincu, *op. cit.*
[4] Lucian Blaga, *op. cit.*

a lumii, la care are acces doar poezia. Metaforele plasticizante *„ochi", „flori", „buze", „morminte"* reprezintă manifestări ale tainelor în univers. Florile sunt elemente vegetale, simbolizând o existență ingenuă, ochii devin simboluri ale conștiinței umane reflexive, buzele sugerează gura care rostește cuvântul, dar și sărutul, iar mormintele oglindesc marea taină a morții.

În cea de-a doua secvență este dezvoltată **opoziția dintre cunoașterea de tip luciferic/poetică și cea de tip paradisiac/științifică,** opoziție accentuată prin cele două metafore *lumina mea/lumina altora*, dar și prin comparația amplă cu luna, motiv literar ce nu mai reprezintă astrul tutelar, protector al cuplului din poezia romantică, ci un simbol care potențează misterul: *„și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister".*

Lucian Blaga se disociază orgolios de alți creatori de frumos, căci, potrivit concepției sale, cunoașterea lumii nu se face prin rațiune, aceasta desfigurând frumosul: *„Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns".* Vraja, misterul nu trebuie sugrumate, ci protejate, de aceea poetul refuză cunoașterea paradisiacă. La modul poetic, el optează pentru potențarea misterului, pentru amplificarea lui prin imaginație. *„Lumina mea"* este simbolul ambivalent al cuvântului poetic și al inteligenței care înființează lumi, însă *„lumina altora"* desfigurează lumea, pentru că, în loc să creeze, cuvântul acestora distruge.

O serie de motive se regăsesc în câmpul semantic al ideii de taină: *„vraja nepătrunsului ascuns", „adâncimi de întuneric", „taina nopții", „întunecata zare", „sfânt mister"*, căci eul liric refuză claritatea regimului diurn în favoarea regimului nocturn, întrucât îi permite integrarea ființei individuale în „Totul" cosmic. Misterul lumii stă în asocierea înțelesului cu neînțelesul, poetul însuși întrebându-se: *„este ceva mai plin de înțeles ca ne-nțelesul?".*

Ultima secvență, având rol conclusiv, cuprinde motivația cunoașterii luciferice, respectiv iubirea *„căci eu iubesc/ și ochi și flori și buze și morminte".* Poetul consideră, așadar, iubirea un instrument suprem de cunoaștere, repetarea adverbului „și" egalizând simbolurile, care, însumate, formează *„corola de minuni a lumii".*

Expresivitatea poetică se realizează printr-o îmbinare de tehnici și mijloace:
- **relația de opoziție** este vizibilă în raport cu ideea principală a poemului - diferența dintre cele două tipuri de cunoaștere - și se realizează prin formele verbelor alese (gradația *„nu strivesc", „nu ucid", „sporesc", „îmbogățesc", „iubesc"* pentru cunoașterea luciferică, *„strivesc", „ucid", „sugrumă"* pentru cea paradisiacă), prin determinanții substantivului *„lumină"* (*„lumina mea"* - *„lumina altora"*), dar și prin prezența conjuncției adversative *„dar"*, care capătă valoare stilistică, marcând antiteza;
- **recurența** metaforelor *„flori, ochi, buze, morminte"*, ce surprind teme fundamentale în creația lui Lucian Blaga, dar și a **laitmotivului luminii**, care în acest poem semnifică cunoașterea;
- **relația de simetrie** se realizează prin repetiția seriei de metafore plasticizante (*„ochi, flori, buze, morminte"*), ca și prin titlul care se reia în primul vers;
- **regimul verbelor** – verbele la modul indicativ, timp prezent capătă valoarea prezentului etern;
- **figuri de stil** – se cultivă **comparația amplă, metafora revelatorie, metafora plasticizantă** și **enumerația**.

Printre **elementele expresioniste** din poezie se numără raportarea eului la perspectiva cosmică, metafora revelatorie ce domină imaginarul poetic, libertatea prozodică și, nu în ultimul rând, natura decorativă, emblematică.

Viziunea despre lume a poetului Lucian Blaga reflectă dorința de potențare a misterului cosmic. Prin iubire, omul poate restabili corespondențe între Univers și sine, simțindu-se un fragment dintr-un mister ce se autoregenerează continuu. Astfel, poetul devine el însuși o formă de manifestare a tainei.

În concluzie, poezia ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga ilustrează direcția modernistă prin atitudinea poetică în fața marilor taine ale universului, prin ilustrarea raportului eu – lume, prin problematica abordată și prin cultivarea formelor de prozodie moderne. Ion Pop îl consideră pe Lucian Blaga *„poet al nopții, cel puțin tot atât cât poet al luminii, încă de la începuturile creației sale. [...] Căci dacă «lumina altora» era menită «să sugrume vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric», poetul se voia agent al îmbogățirii «întunecatei zări», definindu-se drept purtător al unei lumini selenare, ambigue, participând deopotrivă la înalt și adânc"*[1].

REPERE CRITICE

- Eugen Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane,*** Editura Minerva, București, 1981: „Poezia lui nu izvorăște atât dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității; am numi-o impresionism, dacă prin faptul depășirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai degrabă titulatura de expresionism. Din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia lui Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheeană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau spijinită pe considerații pur intelectuale."
- Ovid S. Crohmălniceanu, „Poezia sentimentului cosmic și a fiorului metafizic", în ***Literatura română între cele două războaie mondiale,*** II, Editura Minerva, București, 1974: „Lirismul primelor poeme ale lui Blaga are două surse principale. Una aparține expansiunii vitale juvenile, care răspunde nevoii sufletului tânăr de a se cheltui în cuprinderi frenetice, alta e a interiorizării, datorită spiritului care descoperă necontenit relații tainice în jurul său și le înregistrează tulburat. Poetul oscilează între instinct și reflecție."
- Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei românești,*** Editura Minerva, București, 1985: „Titu Maiorescu vorbise despre o dezbinare între minte și inimă, pe care s-ar întemeia clasificarea obiectelor gândirii în obiecte ale rațiunii reci sau logice și obiecte ale simțământului sau pasionale. Blaga nu mai este atât de drastic în privința distincției între cele două sfere, crezând în complementaritatea lor (...). El stabilește un raport de complementaritate între statutul gnoseologic al artei și cel al științei. Tocmai acest amănunt esențial a făcut din el un mare poet."
- Ioan Alexandru, ***Lucian Blaga, Iubirea de patrie***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978: „L-am cunoscut într-o primăvară, puțină vreme înainte de a se întoarce în Lancrăm, pentru somnul de veac. Era un bărbat mai degrabă înalt, puțin adus de umeri, cu fața prelungă, nas roman, frunte înaltă fugind spre creștetul privegheat de argintul părului scurt și des încă, urechi mari ciulite către cap, buze delicate, gură prelungă, buza de sus mai groasă, falca puternică și bărbia potrivită, mâna cu degete prelungi și mersul de om așezat. Ochii erau deosebiți, scrutători, ageri verzui, odihnind asupra ta până primeau răspunsul la care se așteptau. Locuia într-o casă modestă, între grădini, pe o stradă liniștită, pe drumul ce ducea către Dealul Feleacului, ca într-un sat."

[1] Ion Pop, *op. cit.*

Dați-mi un trup, voi munților

de Lucian Blaga

Poezia ***Dați-mi un trup, voi munților*** de Lucian Blaga face parte din volumul ***Pașii profetului*** (1921), în care poetul pune problema raportului eului cu lumea într-o conjunctură existențială caracterizată prin dezmărginire și voință de cuprindere a universului, de participare la tainele lui. Poetul-filosof dezvăluie încă o dată consubstanțialitatea ideii cu misterul atotcuprinzător.

Poezia își trage seva dintr-un complex de motive și reflecții privind dualitatea trup și suflet, tipurile de cunoaștere paradisiacă și luciferică și/sau tipologia psihologică propusă de Nietzsche, apolinic și dionisiac.

Modernismul expresionist al operei se trage din condiția frenetică, dionisiacă a eului poetic, dominat de vitalism și de o energie debordantă, care-l apropie de Marele Anonim, dar și din forma poeziei, caracterizată de strofe polimorfe, versuri albe și vers liber și, mai ales, de prezența ingambamentului, considerat *„[...] acea ruptură dintre metru și sintaxă prin care o frază începută într-un vers, în loc să se oprească la sfârșitul acestuia, este continuată la începutul celui următor"*[1].

Viziunea despre lume a poetului derivă dintr-o concepție pe care Eugen Todoran o definește astfel: *„În poezia lui Blaga din primele cicluri, această prelungire a cosmosului, prin mișcările sufletului, este o explozie a sentimentului, care dă omului forța demiurgică a reintegrării lui în propria sa demnitate și spiritualitate. Spațiul naturii exterioare, văzut din interiorul sufletului, devine spațiu imaginar, dizolvat de expresionismul poetului în conținut prin înlocuirea formei cu mișcarea, într-o viziune care, ca viziune a absolutului, se suprapune cu imaginația mitică"*[2].

TEMA poeziei este constituită de strigătul, de aspirația sufletului dominat de impulsuri stihiale, primare, de a se armoniza cu trupul. În dezvoltarea temei se recunosc inflexiuni ale miturilor arhaice, dar și ale filosofiei lui Friedrich Nietzsche (cunoaștere apolinică dominată de seninătate, de echilibru – tipul rațional; și cunoaștere dionisiacă, caracterizată prin beție a simțurilor, prin gustul morții și al tragicului – tipul irațional) sau ale filosofiei proprii (cunoaștere luciferică și cunoaștere paradisiacă).

TITLUL dezvoltă conotații luciferice sau dionisiace, definind un tip de creator dominat de instinctul vitalist, care instituie o nouă ordine, cosmică, a existenței omului în natură. Titlul are o structură propozițională, imperativă. Accentul semantic cade pe substantivul în vocativ *„munților"*, pentru că deschide seria sugestiilor simbolice despre munte. Astfel, Ivan Evseev consideră: *„**Muntele** este opus monotoniei șesului, adâncimii văilor și instabilității apelor, muntele s-a constituit într-un simbol arhetipal cu multiple semnificații mitico-religioase, morale și estetice. Valorile sale gravitează în jurul unui nucleu semantic care valorifică, înainte de toate, verticalitatea muntelui. El reprezintă un Axis Mundi (Axă a Lumii) sau o scară ce înlesnește ascensiunea omului spre înaltele valori spirituale, al căror simbol și sediu este cerul. Pe de altă parte, muntele este centrul care organizează nu numai un spațiu geografic, ci și diferite fenomene și procese macrocosmice și microcosmice. Loc de întâlnire dintre cer și pământ, muntele este un canal de comunicare dintre cele două stihii sau nivele ale cosmosului. În vechile credințe, el este lăcașul zeilor sau spațiul predilect*

---

[1] Val. Panaitescu (coord.), *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1994.
[2] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981.

unde se oficiază diverse rituri, menite să atragă asupra gliei și asupra locuitorilor ei influențele benefice ale cerului. [...] În mentalitatea oamenilor trecutului, urcarea unui munte era întotdeauna o acțiune cu caracter ritual, iar pe plan psihologic semnifică încercarea omului de a-și depăși propriile limite, o ascensiune spirituală, o ridicare prin cunoaștere de sine. Contemplarea muntelui ne provoacă un elan spre piscuri, ne îndeamnă la o participare activă la o simfonie a vieții cosmice și ne insuflă speranța eternității"[1].

DISCURSUL LIRIC este format din 33 de versuri, organizate în patru secvențe lirice (I – versurile 2-6, prima strofă; II – versurile 7-20, a doua strofă; III – versurile 21-27, a treia strofă; IV – versurile 28-32, a patra strofă), un incipit și un vers liber final.

Incipitul poeziei, *„Numai pe tine te am, trecătorul meu trup"*, conține o constatare reflexivă, aceea că eul e conștient de sine ca trup trecător, supus silniciei timpului.

În prima secvență lirică se sugerează nașterea unei tensiuni dramatice, marcate de opoziția trup-*„lutul tău slab"* și *„strașnicul suflet"*. Poetul își manifestă, în secvența a doua, dorința de armonizare a celor două componente ale ființei, prin contopirea dionisiacă a omului cu ilimitatul, identificat aici cu muntele. Dezmărginirea stihială a eului capătă conturul unui spectacol cosmogonic, în care omul preia forme și dimensiuni din natură: *„Dați-mi un trup,/ voi munților/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu"*. Și, la fel ca în credințele străvechi, noul trup uriaș are nevoie de o inimă pe măsură: *„fii pieptul acestei năprasnice inimi"*.

În legătură cu simbolul inimii, **Ivan Evseev** afirmă: *„**Inima** – considerată organ central în corpul ființei umane și sediu al sentimentelor, are valențele simbolice ale unui Centru macrocosmic, pus în relațiile de similitudine și interdependență cu toate elementele ce alcătuiesc modelul lumii în culturile tradiționale. Semnifică bunătate, dragoste, viață, curaj, onoare și intuiție. Marile idei – consideră Pascal – ne vin din inimă. Este sediul funcției intelectuale la greci, la vechii indieni, la musulmani. Este punctul de întrepătrundere a spiritului și materiei, lăcaș («templu») al lui Dumnezeu, în acest sens, e percepută ca un vas (cupă) care se umple de harurile cerului. Acest lucru este reflectat în hieroglifia egipteană, în simbolistica vest-europeană a Graalului, cupa cu sângele lui Isus, în triunghiul cu vârful în jos din simbolistica geometrică a multor popoare. Pe plan social, inima («marele monarh al organismului») reprezintă regele, autoritatea centrală, centrul administrativ (capitala = inima țării). Inima (Anima) este un simbol feminin atât în mitologie, cât și în psihologia abisală a lui C. G. Jung. Pe plan macrocosmic, ea a fost asociată Soarelui, în timp ce creierul a fost pus în relație cu Luna, despre care se credea până în Evul Mediu Târziu că «îngroașă apa și răcește creierul» (Paracelsius). Dubla mișcare a inimii, sistolică și diastolică, a fost asemuită cu pulsația universului, cu fluxul și refluxul"*[2].

A treia și a patra secvență lirică sugerează capacitatea omului de a trăi sentimente complexe, antitetice: *„Când aș iubi"* și *„Când aș urî"*, dar și de a aspira către absolutul vieții, construit în imagini metaforice grandioase: *„mi-aș întinde spre cer toate mările/ ca niște vânjoase, sălbatice brațe fierbinți,/ spre cer,/ să-l cuprind,/ mijlocul să-i frâng, să-i sărut sclipitoarele stele"*. Imaginarul poetic se îmbogățește acum cu motive artistice ale demitizării și ale desacralizării: *„aș zdrobi sub picioarele mele de stâncă/ bieți sori / călători"*.

FINALUL poeziei este construit simetric cu incipitul: *„Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup"*. Poetul ajunge, cu tristețe rafinată, la o concluzie similară cu premisa. Concepția grecească

---

[1] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura AMARCORD, Timișoara, 1994.
[2] Ibid.

formulată de Platon conform căreia trupul este temnița unui zeu ascuns, pare să-l fi inspirat și pe Lucian Blaga în speculațiile sale lirico-filosofice.

Limbajul extrem de expresiv intră în alcătuirea metaforelor revelatorii: *„amfora eului meu îndărătnic”, „bieți sori”*, a hiperbolelor: *„Prin cosmos auzi-s-ar atuncea măreții mei pași”, „prefă-te-n lăcașul furtunilor cari mă strivesc”*, a invocațiilor și a exclamațiilor retorice: *„Dați-mi un trup,/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!”, „trecătorul meu trup”, „mărilor” etc.*



Prozodia modernă concretizată în versuri libere, cu număr inegal de silabe și cu ritm interior acordat sensibilității poetice blagiene, susține universul ideatic și afectiv al textului.

Poezia ***Dați-mi un trup, voi munților*** ilustrează ideea că *„Spaima de anulare provoacă afirmarea violentă a eului, expansiunea, gestul de cuprindere frenetică a lumii”*[1] și statuează un raport specific al poetului cu universul, de revelare a modului în care acesta poate participa la existența cosmică.



REPERE CRITICE

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Editura Minerva, București, 1974: „E foarte greu, dacă nu imposibil, de judecat opera poetului fără o referire permanentă la sistemul său filosofic. Lirica lui Blaga transcrie stări sufletești care, neavând nimic conceptual, se amestecă totuși intim cu preocupările speculative ale gânditorului. El își trăiește plenar ideile, de unde ecoul lor adânc în lumea sentimentelor. Pe de altă parte, fiorul liric ia naștere la Blaga din reflexivitate și însoțește pas cu pas mișcările unui spirit scormonitor.”
- Constantin Ciopraga, ***Personalitatea literaturii române***, Institutul European, Iași, 1997: „[...] Blaga se pronunță pentru o întoarcere regeneratoare la izvoarele primordiale, invocând orizonturile inconștientului, formulele inițiatice uitate, explorând straturi arhaice. Creează el însuși mituri, în prelungirea celorlalte, văzând în cultura începuturilor o mare capacitate de reprezentare esențială a lumii.”
- Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), ***Dicționarul scriitorilor români, A-C***, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995: „Între ipoteza eului integrat și a celui înstrăinat de realitățile originare, obsedat de regăsirea Totalității, Blaga va construi o biografie exemplară, ca parte a unui mit poetic deplin închegat. [...] Substanța romantică a unei asemenea viziuni este evidentă și ea va cunoaște fertile dezvoltări expresioniste, de la afirmarea elanului vitalist-nietzscheean din primele poeme, vizând contopirea frenetică cu «viforul nebun de lumină» sau cu noaptea primordială, până la sfâșierile de mai târziu ale eului vinovat de trădarea obârșiilor și suferind de răul civilizației moderne, *văzute apocaliptic.”*

---

[1] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976.

- Nicolae Balotă, ***Arte poetice ale secolului XX***, Editura Minerva, București, 1976: „Pentru Lucian Blaga, legătura dintre tăcere și cuvinte, în cuprinsul poeziei, este de natură orfică. În tăcerea poetului care suspendă lumea cuvintelor obișnuite, banale, unelte tocite ale sensibilității comune, s-a refugiat cuvântul dintâi, esențial, izvorul cuvintelor. [...] În această tăcere a poeților, cuvântul originar așteaptă orfica mântuire care îl va readuce în lumea muritorilor. Poezia e un asemenea discurs orfic, o izbăvire a cuvântului, nu de tăcere, căci doar din tăceri e alcătuit, ci de cuvinte, de arta găunoasă a retoricii umane de toate zilele."



Particularități ale modernismului în opera lui Tudor Arghezi

Testament

de Tudor Arghezi

Creator de excepțională vigoare, Tudor Arghezi produce în poezia românească interbelică o revoluție estetică de proporțiile aceleia înfăptuite de Mihai Eminescu în veacul anterior.

Testament deschide cel dintâi volum al autorului, *Cuvinte potrivite* (1927), impunând o concepție și un limbaj poetic de o noutate flagrantă. Ea este o reflecție în versuri pe **tema** creației și a artistului, deci o **artă poetică**.

Artele poetice apar în literatura română odată cu opera eminesciană (*Epigonii*, *Criticilor mei*, *Numai poetul* etc.), exteriorizând frământări legate de raportul dintre idee și limbaj, dintre simțire și imagine artistică sau legate de operă și de receptarea ei ori de singularitatea poetului ca ființă creatoare.

Meditația lirică argheziană abordează semnificația cărții ca rod spiritual, resursele poeziei și ale limbajului artistic, relația dintre talent și inspirație în realizarea produsului estetic. Opera dezvăluie un crez artistic particular.

Dat fiind că poetul se închipuie pe sine ca o verigă între generații și își înțelege opera ca un receptacul al suferințelor și al nădejdilor unui lung șir de robi ai pământului, în fața cărora se pleacă în semn de respect și de recunoștință, *Testament* cumulează și note de **poezie socială**.

MOTIVELE prezente în acest **text liric programatic**: cartea, *„cuvintele potrivite"*, *poeta faber* (poetul făuritor, meșteșugar, cel care cizelează lexicul poetic), inspirația (*„slova de foc"*), truda artistică (*„slova făurită"*), cititorul (*„Domnul"*) sunt specifice tratării dintr-o perspectivă unică, individuală a aspectelor caracteristice procesului/universului creației.

Această artă poetică aparține **modernismului** prin **dimensiunea sa reflexivă** (ilustrează lirica de meditație filosofică), prin **ineditul metaforei**, prin **cultivarea esteticii urâtului**, prin **sensibilitatea artistică nouă** ce produce **inedite resurse ale lirismului**, prin **sintaxa poetică mai dificilă**, prin **reformarea unităților strofice**.

Registrul lexical atât de variat al poemului, bazat pe contraste puternice, susține **viziunea despre lume** a unei personalități energice pentru care viața, opera, relația cu materia brută ce trebuie să devină limbaj artistic, raporturile cu receptorii creației sale înseamnă confruntare, mistuire lăuntrică, sfidare a prejudecăților, gest distructiv și de reîntemeiere totodată.

Ivit *„la lumină, din pădure"*, dintr-un neam de lucrători neștiuți ai pământului, poetul le păstrează atitudinea. Pentru el, ca și pentru cei cu *„osemintele vărsate-n mine"*, existența se măsoară în faptă. Strămoșii au încercat să îmblânzească pământul pentru a-i lua roadele, artistul se străduiește să domesticească *„graiul"*, să-i înfrângă sălbăticia, pentru a-l face expresie poetică.

Creatorul uman dobândește virtuți aproape demiurgice (*„Făcui din zdrențe muguri și coroane"*), iar capacitatea sa constructivă se reflectă într-o bibliogeneză prezentată posterității cu limpedea conștiință a valorii (*„Cartea mea-i, fiule, o treaptă"*).

TITLUL, un substantiv abstract, are, prin multitudinea de consoane, o sonoritate gravă, iar prin semnificație (act juridic de voință unilaterală, prin care o persoană își exprimă dorințele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, în special în legătură cu transmiterea averii sale) o aură solemnă. Vocativul *„fiule"* din cuprinsul primei strofe pune testatarul (autorul testamentului) în legătură cu *„fiul"*, moștenitorul averii spirituale concentrate într-o *„carte"*. *„Fiul"* devine, simbolic,

primitorul și păzitorul comorii încredințate prin document, receptorul operei de artă, fără de care valorile închise în tezaur s-ar irosi. Între *„tată"* (artistul) și *„fiu"* (lectorul) se creează o legătură peste timp, care sfidează moartea.

Titlul poate face trimitere și la o poziție fermă, în fapt la o atitudine estetică tranșantă, de la care autorul nu acceptă să se abată. În această situație, s-ar putea vorbi despre atitudinea de recuperare a urâtului, de metamorfozare a lui în valori ale artei eterne. Termenul *„testament"* oferă și sugestii religioase, evocând textele sacre: Vechiul și Noul Testament, mărturii despre credință de dinainte și după nașterea lui Hristos. Devoțiunea ia, în opera argheziană, formă statuară (*„Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră").*

Întrucât un act cum este testamentul se întocmește, în general, la vârsta maturității și după o perioadă de acumulări, moștenirea lăsată de poet implică ideea unei cristalizări artistice depline, a unei izbânzi creatoare ce poate fi dăruită posterității.

Caracterul de artă poetică al ***Testamentului*** arghezian, unicitatea viziunii estetice exprimate, fac din această poezie o ilustrare a **lirismului subiectiv**. Autorul se suprapune eului poetic, într-o tentativă de autodefinire memorabilă, în care se regăsesc mărcile lingvistice ale implicării (pronume și verbe la persoana I).

Din punct de vedere **compozițional**, textul este un monolog adresat. Mesajul este transmis de o instanță generică, testatarul, către altă instanță generică, fiul, pe un ton înflăcărat, plin de patimă.

Incipitul stabilește contactul între cei doi poli ai comunicării, eu-tu, determinând instantaneu un înalt nivel al emoției lirice: *„Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte"*. El deschide calea confesiunii poetice, precizându-i cursul simbolic: discursul autoreferențial vizează destinul unui creator și al unei opere.

Poezia este alcătuită din cinci strofe inegale, în care tensiunea exprimării ideilor și a sentimentelor rămâne la fel de puternică. Primele două stabilesc tipul moștenirii – spirituală – și obligațiile succesorului/lectorului. A treia și a patra strofă dezvăluie relația dintre poet și strămoși, sursele creației sale, metamorfoza cuvântului obișnuit sau nepoetic într-un instrument vrăjit, rolul purificator al artei. Ultima strofă cuprinde mărturisirea argheziană despre actul creator care este în egală măsură talent și trudă, dar și despre specificul poeziei: artă a simțirii tumultuoase, ridicată împotriva tuturor prejudecăților literare.

Simbolul central al textului este cartea. Acesta apare, **simetric**, de câte două ori, în prima și în ultima strofă, dând rotunjime discursului liric și accentuându-i semnificațiile. El devine și un **element de recurență**.

Seva acestei poezii este alimentată de numeroase **opoziții** precum: *„sapă"/„condei"*, *„brazdă"/„călimară"*, *„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite"/„cuvinte potrivite"*, *„zdrențe"/„muguri"*, *„venin"/„miere"*. Toate acestea sugerează atât progresul cultural al umanității de-a lungul timpului, cât și puterea transformatoare a artei. Caracterul oximoronic al unor structuri (*„Din bube, mucigaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi"*) scoate în evidență personalitatea creatoare excepțională a celui care se definește pe sine în calitate de conștiință și de sensibilitate artistică modernă.

IMAGINARUL POETIC. Celebra artă poetică argheziană se folosește de metafora testamentului pentru a ilustra istoria operei de artă de la stadiul incipient (*„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite"*) până la șlefuirea ei definitivă (*„în versuri și-n icoane"*), având un rol bine determinat în lume (*„E-ndreptățirea ramurei obscure/ Ieșită la lumină din pădure"*), despărțindu-se în cele din

urmă de creator (*„Robul a scris-o, Domnul o citește"*) pentru a ajunge o moștenire spirituală de mare preț (*„Cartea mea-i, fiule, o treaptă./ Așeaz-o cu credință căpătâi"*) pentru multe generații.

Atitudinea poetului oscilează între modestie și conștientizarea deplină a propriei valori revărsate în operă. Echivalarea averii agonisite într-o viață doar cu *„un nume adunat pe-o carte"* poate părea expresia unei judecăți despre sine mult prea severe sau mărturisirea risipei. În fapt, această moștenire, aparent măruntă, compusă fiind din semne – semnele numelui, semnele cărții – integrează un întreg univers, care, prin esența lui, nu este perisabil precum bunurile materiale. Numele și cartea înaintează împreună în timp, solidar, fiind prelungirile imateriale și indestructibile ale făpturii de humă din care s-au desprins.

Postura de *„rob"* supus unui *„Domn"* (cititorul) nu reprezintă decât unul dintre rolurile pe care și le asumă artistul. El se arată totodată ca ziditorul unei uriașe trepte de progres social și cultural, treaptă ce preschimbă munca brută a câmpului în trudă intelectuală; este necesarul liant al generațiilor, meșteșugarul de cuvinte – *„leagăne"* ale sensibilității *„urmașilor stăpâni"*; primește atributele alchimistului (*„Făcui din zdrențe muguri și coroane"*), dar și ale unei instanțe justițiare (*„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte"*).

Toate aceste roluri semnalează o înțelegere cuprinzătoare și responsabilă a misiunii sale. Poetul nu este un ego care se exhibă orgolios în fața contemporanilor. Personalitatea sa absoarbe valorile morale și idealurile strămoșilor (*„osemintele vărsate-n mine"*), le dă înfățișarea estetică necesară și le transmite posterității. El este spațiul fertil în care trecutul întunecat (*„râpi"*, *„gropi"*) se face viitor lipsit de orice amenințare (*„să le urci te-așteaptă"*). În vocea poetului răsună glasurile rămase neauzite ale atâtor oameni care s-au stins în durere, sacrificați, în *„sudoarea muncii sutelor de ani"* și de aceea **Testamentul** său capătă valențe colective (*„Durerea **noastră** surdă și amară / O grămădii pe-o singură vioară"*).

Procesul creator, diferit de munca aspră a predecesorilor, este simbolizat prin alte unelte: condeiul și călimara. Totuși, efortul îndelungat, îndărătnic rămâne, căci e nevoie să fie *„frământate mii de săptămâni"* substanțele amorfe din care se va naște poezia.

Pentru Tudor Arghezi nu există cuvinte nepoetice. Câmpul lexical al materiilor infame: *„zdrențe"*, *„bube"*, *„mucigaiuri"*, *„noroi"* sugerează atitudinea de frondă a creatorului față de convențiile poetice artificiale, respinse cu fermitate. Precum autorul francez Charles Baudelaire, întemeietorul direcției lirice a reabilitării urâtului, Tudor Arghezi crede că apoeticul trebuie să fie considerat unul dintre mijloacele firești ale poeziei care, mai mult decât oricare altă artă, are putere transfiguratoare. *„Totul e sacru în mâinile artistului"*, declara el într-un articol, *„și operația de a scoate perle acolo unde vulgul nu vede decât muscărie e dumnezeiască"*. Cu multă trudă și cu har, *„noroiul"*, *„veninul"* ajung să primească strălucirea și noblețea veșmintelor poetice, dovedind că poezia e pretutindeni și că artistul e cu atât mai mare cu cât știe s-o descopere mai adânc, în straturi neumblate, respingătoare la prima vedere.

Creația e inspirație (*„slova de foc"*) dublată de șlefuire trudnică a materialului lingvistic brut (*„slova făurită"*), iar rezultatul sublim sunt *„cuvintele potrivite"*. A face poezie este o angajare fundamentală și nu instinctul de a urma o modă literară, după cum afirmă însuși autorul **Testamentului**: *„Când m-am ivit incidental printre scriitori, veneam cu totul din altă parte, din părți în care nu pusese încă niciun scriitor calificat piciorul. Și miroseam a sălbăticie, ca un lup intrat din eroare în cetate. Scriam fără să vreau să fiu ceea ce se numește un scriitor, lucrul se simte clar din **Cuvinte potrivite**, care nu măgulesc falsificările intelectuale și artistice ale niciunui gen de a mânji hârtia"*[1].

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Editura Minerva, București, 1986.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. Trăsăturile cele mai izbitoare ale limbajului poetic arghezian sunt **expresivitatea** și **ambiguitatea**, caracteristici ale poeziei moderniste.

Expresivitatea este produsă **la nivel lexico-semantic** de asocierile surprinzătoare de cuvinte („*seara răzvrătită*", „*slova de foc*", „*ciorchin de negi*"), de procedeul realizării seriilor sinonimice din metafore („*graiul lor cu-ndemnuri pentru vite*" = „*zdrențe*" = „*venin*" sau „*bube*" = „*mucigaiuri*" = „*noroi*"), procedeu urmat și în construirea antonimiei („*venin*" – „*miere*"; „*zdrențe*"– „*muguri și coroane*"). În prima strofă, în care se stabilește relația autor-cititor, predomină termenii din vocabularul fundamental („*bunuri*", „*moarte*", „*nume*", „*carte*", „*străbunii*", „*tânăr*" etc.) folosiți, în cea mai mare parte, cu sens figurat, situație care se repetă în ultima strofă („*leneșă*", „*suferă*", „*fier*", „*clește*", „*a scris-o*" etc.), unde se face din nou raportarea autorului și a operei sale la receptorul de artă. Strofele intermediare, de reliefare a legăturilor trecutului (reprezentat de „*bătrâni*") cu prezentul (exprimat de poet) și cu viitorul (întrupat în „*fiu*"), timpuri pe care poezia le contopește prin ideatică și prin limbaj, fac loc unor categorii diferite de cuvinte. Ceea ce definește laolaltă termenii/expresiile populare („*căpătâi*", „*pe brânci*"), regionalismele („*grămădii*"), arhaismele („*hrisovul*", „*condei*"), vocabulele considerate până la Tudor Arghezi antipoetice („*să-njure*", „*negi*"), terminologia religioasă („*icoane*", „*Dumnezeu*"), neologismele („*crimei*", „*obscure*") este capacitatea lor unică de armonizare. Intensitatea trăirilor artistului care se prezintă ca o conștiință reunită a trecutului și a prezentului, aflată în pragul judecății morale și estetice a viitorului, face ca nicio notă discordantă a rostirii poetice să nu se strecoare. Suavitatea și brutalitatea exprimării coexistă în același vers sau în versuri consecutive, semn al unei extraordinare capacități de nuanțare a atitudinii/ideii/sentimentului.

Poetul alege de obicei cuvinte concrete, cu mare forță evocatoare: „*muguri*", „*țap înjunghiat*", „*fierul cald îmbrățișat în clește*", preocupat fiind să-i dea limbajului, după cum el însuși afirmase în presa vremii, „*însușiri materiale*".

La **nivel stilistic**, frecvența metaforei (pe care G. Călinescu o considera drept „*un poem mic, o structură cu o temă dominantă*") generează deseori **ambiguitatea** sensurilor, ca în versurile: „*Întinsă leneșă pe canapea, / domnița suferă în cartea mea*", în care metafora „*domniței*" poate evoca tentația reprimată a efectului artistic facil sau impulsul alinierii scriitorului la o matrice de concepție și de stil care să fie a timpului sau, dimpotrivă, prejudecata estetică a receptorilor de poezie etc.

Omniprezența acestei figuri de stil determină o lectură literală și o relectură în cheie simbolică. Metaforele creează imagini vizuale („*cenușa morților din vatră*"), auditive („*Durerea [...] o grămădii pe-o singură vioară*"), gustative („*veninul strâns l-am preschimbat în miere*"), dar cel mai des alertează mai multe simțuri în același timp („*Durerea noastră **surdă** și **amară** / O **grămădii** pe-o singură **vioară**, / Pe care **ascultând**-o **a jucat** / Stăpânul ca un **țap înjunghiat***"). După cum se poate remarca, metafora este acaparatoare și, în albia ei de semnificație, sunt atrase și alte figuri de stil, precum epitetul simplu („*torcând **ușure***"), epitetul dublu („*Durerea noastră **surdă** și **amară***), oximoronul („*izbăvește pedepsitor*"), enumerația („*bube, mucegaiuri și noroi*"), inversiunea („*iscat-am*") etc. În constituirea metaforelor intră termeni din registrele variate ale limbii, ca într-o concludentă demonstrație artistică despre forțele uriașe de sugestie ale limbajului uzual sau frust, șocant, aparent apoetic, dar și despre capacitatea transfiguratoare nelimitată a poeziei.

Harta gândirii poetice din **Testament** se dezvoltă pornind de la câteva repere metaforice fundamentale: cartea (ca laitmotiv), *„bube, mucegaiuri, noroi"* metamorfozate în *„frumuseți și prețuri noi"*, *„slova de foc"* și *„slova făurită"*, în jurul cărora se organizează crezul poetic arghezian.

Limbajul artistic utilizat în **Testament** scoate în evidență, la **nivel morfologic**, preferința pentru substantive, ceea ce determină *„prezența masivă a concretului"* (Mircea Scarlat), care nu este însă decât încarnarea imperceptibilului în imaginația poetului. *„Pădurea"*, *„ramura"*, *„ciorchinul de negi"* sunt termeni/structuri cu valoare de reprezentări ale opoziției întuneric/lumină, durere infernală/speranță, și nu semnele lingvistice corespunzătoare unei realități exterioare, identificabile.

Verbele și pronumele cunosc, derutant, schimbări dese de persoană. Eul poetic se desemnează prin formele de persoana întâi, singular ale unor verbe sugestive pentru actul creator: (*„am preschimbat"*, *„făcui"* etc.), dar și prin cele de persoana întâi, plural (*„să schimbăm"*), integrându-se în rândul artiștilor contemporani, cărora le revine sarcina de a păstra memoria trecutului și de a nu-i înjosi moștenirea.

Persoana a doua, singular a verbelor și a pronumelor (*„așeaz (-o)"*, *„tine"*, *„te"*) introduce în text interlocutorul, *„fiul"*, tratat cu afecțiune și avertizat asupra însemnătății *„averii"* primite. Dar și robii de odinioară ai pământului sunt convocați la acest dialog cu urmașul, așa cum o arată forma adjectivului posesiv (*„Ea e hrisovul **nostru** cel dintâi,/ Al robilor cu saricile pline/ De osemintele vărsate-n mine"*). Persoana a treia e utilizată atât ca substitut pentru persoana întâi (*„robul"* este poetul), cât și ca referire la un locutor absent (*„Domnul"*). Alternanța timpurilor verbale (perfect simplu: *„grămădii"*; perfect compus: *„a jucat"*; prezent: *„izbăvește"*; viitor: *„nu voi lăsa"*) simbolizează momentele diferite parcurse de creația artistică, de la stadiul laboratorului poetic, până la confruntarea cu receptorul contemporan și mai apoi cu posteritatea, când ea devine un bun al tuturor. Uneori, timpul prezent impune judecăți atemporale despre poezie: *„Seara de foc și slova făurită/ Împărechiate-n carte se mărită, / Ca fierul cald îmbrățișat în clește"*.

Din punctul de vedere al construcției frazelor, **Testament** solicită lectorul printr-o topică neașteptată, prin **dislocări sintactice**: *„Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,/ cartea mea-i, fiule, o treaptă"*. Frazele sunt, în general, lungi, enunțiative, caracteristice unei confesiuni/autodefiniri. Caracterul adresat al primelor două strofe le susține patosul. Patru versuri consecutive din strofa a treia se deschid cu verbul-predicat, dezvăluind o atitudine energică și accentuând caracterul de poezie programatică al textului: *„Am luat..."/ „Am pus..."/ „Am luat..."/ „Și am făcut..."* .

Tudor Arghezi se dovedește un autor inovator și la nivelul **organizării strofice** și la cel al **prozodiei**. Strofele inegale (8 versuri – octavă; 4 versuri – catren; 18 versuri – strofă polimorfă; 13 versuri – strofă polimorfă; 8 versuri – octavă) sugerează stări emoționale diferite, frângeri bruște ale discursului poetic și continuări largi, explicative, de mare vibrație sufletească, tonalități variate ale frazei. Rima împerecheată este când masculină (accentul cade pe ultima silabă), când feminină (cuvintele de la sfârșitul versului au penultima silabă accentuată), stabilind și ele un joc între asprime și suavitate, iar ritmul este variabil.

Testament este o artă poetică reprezentativă pentru direcția modernistă interbelică, o explicitare a rolului artistului și al poeziei, care nu-și propune epuizarea subiectului: *„Robul a scris-o, Domnul o citește,/ **Făr-a cunoaște** că-n adâncul ei/ zace mânia bunilor mei"*. Poezia rămâne să trăiască în sfera inefabilului, folosind orice resurse ale limbii, înălțând urâtul, prin meșteșug și simțire, la noblețea diamantului.

Psalm

de Tudor Arghezi

Psalmul este o creație de factură religioasă, un omagiu adresat divinității, care poate lua forma rugăciunii. Apărut în Antichitatea ebraică și legat în mod special de numele regelui-poet David (cei 151 de psalmi din Vechiul Testament), psalmul devine în literatura modernă cultă o specie a liricii filosofice, de interogație asupra umanului prin raportare la transcendent. În literatura română, cele mai cunoscute abordări ale speciei sunt ***Psalmii*** arghezieni și ***Psalmul*** lui Lucian Blaga.

Psalmii arghezieni, în număr de cincisprezece, din care nouă se află în volumul ***Cuvinte potrivite*** (1927) pot fi rodul experienței de viață monahală a autorului, retras, pentru cinci ani, la mănăstirea Cernica, în vremea primei tinereți. În același timp, ei pot fi legați de preocuparea omului timpurilor moderne de a se război cu *„cerurile reci”*, încremenite în tăcere, de a provoca un răspuns la întrebările sale mistuitoare. Atitudinile poetului luminează diverse fațete ale relației cu divinul: neîncredere, provocare, blasfemie, căință, smerenie, așteptare febrilă, imputare, scoțând în evidență tot atâtea posturi ale omului care a pierdut sentimentul autentic al sacrului și, pentru a-și păstra credința, are nevoie de o epifanie (manifestare, întrupare a divinului).

Psalmul VI din volumul de început al lui Tudor Arghezi surprinde ipostaza unui *Deus absconditus*, sursă continuă de suferință pentru omul rămas singur sub cerul pustiu. **Motivele** literare ce însoțesc această **temă** sunt vânătoarea, șoimul, așteptarea, căutarea, revolta.

TITLUL este rematic (G. Genette) și face trimitere la specie. Substantivul comun care îl compune, prin numărul mare de consoane, denotă sobrietate și refuză individualizarea prin absența articolului. Acesta este **un** psalm ce surprinde **o** reflectare din multele posibile ale raportului om/divinitate.

Spre deosebire de eul poetic bacovian, eul liric arghezian nu cunoaște decât prin excepție apatia, abandonul, asaltul neîndurător al altor voințe asupra sa ori teroarea obiectelor. El se definește prin acțiune, prin nevoia de confruntare, prin asumarea riscurilor faptei; este la fel de pătimaș când iubește și când urăște; îl caracterizează mai degrabă patosul romantic decât melancolia muzicală a simboliștilor, deși autorul nu teoretizează și nici nu profesează fidel vreo doctrină literară. **Viziunea despre lume** transmisă de ***Psalmul VI*** (*„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”*) definește întru totul personalitatea unui luptător gata să dea piept cu oricine, chiar și cu Ființa Supremă. În absența revelării Creatorului, omul trăiește în încordarea pândei. Fiindcă Dumnezeu nu se află în sine, el îl caută în afară, precum Dionis, personajul eminescian. Dorința pătimașă și lacomă de a-L capta omenește, adică prin simțuri, este sugerată prin intermediul a două verbe ce exprimă acțiuni din sfera concretului: *„să văd”*, *„să pipăi”*. Psalmistul își socotește asaltul cerurilor *„dârz și fără de folos”*, reliefându-și neputința. Asiduitatea lui încrâncenată nu este de ajuns, toate eforturile sale (*„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”*), mobilizarea extremă a ființei, desemnată prin metafora *„taurului sălbatic”*, au totuși o măsură umană. Afirmarea impetuoasă a voinței, prin verbul la indicativ prezent, ca o sugestie a unui continuum sufletesc, *„vreau”*, nu determină și transformarea în act a cererii sale. Văzduhul rămâne închis, cu tainele ferecate, exercitându-și însă necontenit fascinația asupra omului: *„Ești visul meu din toate cel frumos”*.

Discursul poetic scoate la iveală o tensiune interioară dureroasă, în exprimarea căreia sunt antrenate forme verbale și pronominal-adjectivale de persoana întâi (*„drămuiesc”*, *„pândesc”*, *„să*

ucid", „să-ngenunchi", „mă", „meu"), dar și de persoana a doua (*„ești", „Te", „Tine")*. Tot fluidul emoțional al textului se scurge între un *„eu"* concret, asiduu, vehement și un *„tu"* fără formă, fără glas, ceea ce dă **lirismului subiectiv** al operei un caracter accentuat dramatic.

COMPOZIȚIA. ***Psalm VI*** cuprinde patru catrene ce reprezintă tot atâtea nuclee de frământare lăuntrică în expansiune. Fiecare strofă aduce cu sine un alt argument al neliniștii, al neîmpăcării, care îl prelungește pe cel anterior și îl intensifică. Primul catren echivalează poziția omului cu a vânătorului și pe a divinității cu cea a Marelui Vânat; al doilea este o mărturisire a atitudinii oscilante în credință, dar și a iubirii și a sfielii în fața Ziditorului; strofa a treia aduce făptura sacră la limita dintre fire și nefire, ultima situează omul și divinul pe o poziție de confruntare.

Incipitul surprinde un conflict psihologic deja instalat, aspect semnalat prin folosirea verbului la prezent (*„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere"*), sugestie a unei stări continue de încordare. Surescitarea, contradicțiile din sine și din afară, suișurile și coborâșurile sufletești se exprimă printr-un larg sistem de **opoziții** întâlnite încă din versul prim: *„zgomot" / „tăcere"; „să Te ucid? Sau să-ngenunchi"; „credință"/ „tăgadă"; „Pari când a fi, pari când că nu mai ești"; „Fără să vreau / Vreau..."* etc. Organizat ca un **monolog** al disperării, al îndoielii și al sfidării, textul poetic se dezvoltă în albia suferinței înverșunate, primind ca marcă stilistică **antiteza**. Rolul acestui procedeu este de a sublinia condiția tragică a omului modern, o conștiință scindată și neliniștită, deoarece *„Omul profan este descendentul lui «homo religiosus» și nu poate anula propria sa istorie, comportamentele strămoșilor săi religioși, care l-au făurit așa cum este el astăzi..."*[1].

ELEMENTE DE RECURENȚĂ devin două structuri cu o putere covârșitoare de semnificație: *„**Pari când** a fi, **pari când** că nu mai ești"* și *„Fără **să vreau** să ies biruitor/ **Vreau** să Te pipăi și să urlu: Este!"*. Cea dintâi structură se constituie dintr-un verb al iluziei, al inconsistenței hieratice – *„pari"* și dintr-un adverb cu valoare conjuncțională – ***„când"***, echivalent al conjuncției disjunctive *„ba"*. Ambele elemente surprind caracteristica fundamentală a percepției sacrului de către om: aproximarea, căci ceea ce este realitate suprasensibilă nu poate fi descoperit prin simțuri. Cea de-a doua structură unește contradicțiile inerente umanului, negarea (*„fără să vreau"*) și afirmarea (*„vreau"*), indicând totodată patima căutării unicului leac al îndoielii, și anume întruparea divinului.

Imaginarul poetic valorifică scenariul vânătorii, având puterea, caracteristică poeziei moderniste, de a concretiza abstracțiuni. Cele două ipostaze, vânătorul și vânatul sunt corporalizări cu funcție de **simbol**. *„Simbolismul vânătorii se prezintă destul de firesc sub două aspecte: omorârea animalului, adică distrugerea ignoranței, a tendințelor nefaste; și căutarea vânatului, mersul după urmele lui, ce reprezintă căutarea spirituală."*[2]. Este evident că, în cazul operei lui Tudor Arghezi, vânătorul este căutătorul de adevăr, de înțelepciune și de credință. Vânatul se identifică, metaforic, cu hrana lui, cu energia vitală a făpturii sale.

Distribuția formelor pronominale și verbale de persoana întâi și a doua care apar de-a lungul textului poetic, cu tot atâta insistență, indică importanța egală a celor două posturi. Căutătorul se justifică prin fervoarea urmăririi prăzii, iar vânatul își revelează însemnătatea prin patima trezită în urmăritorul său.

Așteptarea și pânda se desfășoară într-un timp concret, limitat și devin constante ale manifestării omului aflat în iureșul lumii (*„în zgomot"*) sau în singurătate (*„și-n tăcere"*). El încearcă

---

[1] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995.
[2] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București,1995.

să dobândească adevărul absolut, provocând revelarea Celui care nu cunoaște timpul și nu se supune legităţii: *„În viziunea argheziană par să coexiste două moduri ale transcenderii: unul, prin contemplare, în pasivitatea așteptării unei revelări, altul prin asaltul impetuos, prin trecerea violentă «dincolo». În mitologia biblică: visul cu scara la cer, pe de o parte, lupta cu îngerul, pe de alta"*[1]. *„Măsurarea"* forţelor creaturii cu ale Creatorului nu este decât un gest de provocare a sacrului întru arătare, întru manifestare: *„Vreau să te pipăi și să urlu: Este!"*. Sfâșiat între *„credință"* și *„tăgadă"*, psalmistul vrea să-i smulgă cerului dovada supremă a existenței făpturii de lumină care-l locuiește. Spiritul lui răzvrătit parcurge, fără odihnă, cu o iuțeală amețitoare, treptele atitudinilor extreme: *„Să Te ucid? Sau să-ngenunchi a cere"*; *„Rămân cu tine să mă mai măsor"/ „Și nu-ndrăznesc să Te dobor din cer grămadă"*.

Cel neaflat și fără trup este desemnat prin metafora șoimului, *„prințul păsărilor"*, *„principiu ceresc"* (**Dicționarul de simboluri**), prin echivalența cu *„visul meu din toate cel frumos"* și prin simbolistica apei-oglindă (*„Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai ești"*). Toate aceste *„identificări"* se fac în închipuirea umană și nu în afară, ca existență obiectivă, tangibilă.

Întrezărit *„printre pești"*, el este o reflectare din stele. Divinul înseamnă, în fapt, reuniunea unor concepte: înaltul (eticul), frumosul (esteticul), absența devenirii (eternitatea).

Dacă sfera umană se lasă cuprinsă prin verbe ce indică acțiuni (*„pândesc"*, *„să ucid"*, *„să-ngenunchi"*, *„caut"* etc.), semne ale inconstanței în atitudini, ale unei perpetue frământări în sine, sacrul se definește invariabil prin verbul existenței (*„**ești** șoimul"*; *„**ești** visul"*; *„pari când **a fi**, pari când că nu mai **ești**"*; *„**Este!**"*), ca o dovadă a egalității cu sine. Însă existența Sa nu este o certitudine, ci o prezumție. Structura *„ești somnul"* face parte dintr-o interogație, *„ești visul"* este o impresie cristalizată în străfundurile subiectivității umane, iar ultima construcție îl asociază pe *„a fi"* cu *„a părea"*, relativizându-i radical înțelesul. Cu valoare peremptorie, sporită și de folosirea semnului exclamării, apare numai ultima formă, *„Este!"*, numai că ea exprimă o concluzie către care tânjește sufletul psalmistului și nu confirmarea definitivă pe care o așteaptă.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. Reformator de înaltă ținută al limbajului poetic românesc, Tudor Arghezi își dovedește și în acest ***Psalm*** capacitatea extraordinară de a mânui limba.

La **nivel lexico-semantic** se remarcă folosirea exclusivă a termenilor din vocabularul fundamental. Caracterul unitar al lexicului face ca discursul poetic să capete coerență și forță. Prezența, în proporție însemnată a cuvintelor concrete sprijină constituirea imaginilor, mai ales în situațiile în care reprezentarea fixează, fulgurant, inimaginabilul: Dumnezeu e *„șoim"* ce s-ar putea prăbuși din cer *„grămadă"*, e *„oglindirea unui drum de apă"*. Abstracțiuni precum raportul om-divinitate și setea de absolut a ființei mărginite iau și ele o înfățișare, compunând o *„scenă"*: *„taurul sălbatec se adapă"* și, printre pești, răsturnată din stele, zărește umbra lui Dumnezeu.

Sensul figurat pune în mișcare seva cuvintelor, din incipit (***„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere"***) și până la final (***„Rămân cu tine să mă mai măsor"***).

La **nivel stilistic**, textul poetic se caracterizează prin **expresivitate** și **ambiguitate**. Ambele trăsături sunt susținute de **frecvența metaforei atopice**, procedeu descris de N. Manolescu astfel: *„Metafora atopică, în schimb* [spre deosebire de cea **topică** ce are precedent și un înțeles stabil, indiferent de context], *conține un drum analogic, nestrăbătut înainte de alt poet și care nu e*

[1] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.

repetabil [...], este fără precedență și are un înțeles contextual"[1]. În această categorie stilistică intră metafore nominale precum: *„visul meu din toate cel frumos"*, *„șoimul"*, *„vânat"*, *„oglindirea unui drum de apă"* etc., dar și metafore verbale ca: *„s-adapă"*, *„să (te) ucid"*, *„să-ngenunchi"* etc., care compun o viziune unică în literatura română despre singurătatea omului în univers: *„Dumnezeu ascuns, mut, inexistent înseamnă singurătate radicală a omului"*[2]. Constituită din atâtea metafore, poezia însăși devine o amplă metaforă cumulativă, la generarea sensului căreia contribuie și comparațiile: *„Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai ești"* și *„Te-ntrezării [...] ca taurul sălbatic"*, epitetele: *„(șoimul) cel **căutat**"*, *„(taurul) **sălbatec**"*, *„(caut) **dârz**"*, interogațiile retorice: *„Să te ucid?"* etc.

Limbajul artistic al ***Psalmului VI*** vădește, la **nivel morfologic**, preferința pentru verb, plasat de obicei la începutul fiecărui vers. Multitudinea de acțiuni evocate (*„drămuiesc"*, *„pândesc"*, *„să văd"*, *„să ucid"*, *„să-ngenunchi"* etc.) sugerează o adevărată furtună interioară, ciocniri de stări emoționale, incapacitatea de a atinge un liman. Ultimul vers, care instituie un climax al tensiunii lirice, conține patru verbe și un pronume personal cu referire la sacru (*„Te"*). El sintetizează, cu o impresionantă forță dramatică, mesajul textului: nevoia de certitudine asupra existenței divine care ar putea salva omul, după cum poetul însuși afirmă într-un alt ***Psalm***, de *„bezná"* și *„putregai"*. Timpul prezent al tuturor verbelor face ca *„marea poveste"* a omului și a lui Dumnezeu să capete atributul eternității ca derulare și ca impact psihologic.

Substantivele, în număr mare și ele, anunță *„prezența masivă a concretului"* (M. Scarlat): *„vânat"*, *„șoim"*, *„cer"*, *„stele"*, *„pești"* etc. Rolul lor este să dea corporalitate variatelor trăiri ale omului aflat în așteptarea semnului divin.

Un singur adjectiv reține atenția în text: *„(visul meu din toate) **cel frumos**"*, numind o însușire a Sacrului. În aparență banal, între atâtea cuvinte ale asprimii și ale încordării sufletești (*„pândesc"*, *„să ucid"*, *„dârz"* etc.), el construiește în poezie o oază de liniște și de frumusețe, fiind echivalentul lingvistic al unui gest de adorare.

Câteva adjective posesive, cu formă identică: *„(șoimul) **meu**"*, *„(visul) **meu**"* relevează caracterul subiectiv și pasional al confesiunii lirice.

Jocul pronumelor personale ***„eu"/„tu"*** ajută la surprinderea unor *„situații arhetipale ale omului în fața divinului"*[3].

La **nivel sintactic**, se remarcă fraza amplă, adresată, cu o curgere tensionată, aspect dovedit și de variațiile intonației: enunțiativă – interogativă – exclamativă. Raportul de coordonare este predominant, discursul poetic căpătând astfel fluența suferinței încercate, a nefericirii mărturisite. Paralelismul sintactic (*„Pari când a fi, pari când că nu mai ești"*) sporește impresia de neputință a omului, făptură a simțurilor failibile.

La **nivel prozodic** stările contradictorii trăite de psalmist au drept corespondent ritmul variabil și alternanța rimelor masculine, mai aspre (cuvintele din finalul versurilor au accentul pe ultima silabă: *„vânat"/„căutat"*; *„folos"/„frumos"*) cu cele feminine, mai luminoase (cuvinte accentuate pe silaba penultimă: *„tăcere"/„cere"*; *„tăgadă"/„grămadă"*).

Psalm VI este o creație reprezentativă pentru concepția și pentru stilul unui artist complex. *„Creștinismul în ruină"* (Hugo Friedrich), conștiința damnării, sentimentul tragic al însingurării – la

---

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.
[2] Nicolae Balotă, *op. cit.*
[3] Nicolae Balotă, *op. cit.*

nivelul conținutului, și ineditul metaforei, resursele neașteptate ale lirismului, sintaxa poetică mai dificilă – la nivelul expresiei, fac din această poezie o operă modernistă.



REPERE CRITICE

- Pompiliu Constantinescu, ***Poeţi români moderni***, Editura Minerva, București, 1974: „Temperamentul său poetic e construit pe contrast: nota gravă, severă, își îmbină reflexele de plumb cu nota grațioasă, de o linie suplă și simplă în puritatea ei; o ciudată îmbinare de virilitate și grație feminină, de dur și melodios, fuzionează într-o singură tonalitate."
- Tudor Vianu, ***Scriitori români din secolul XX***, Editura Minerva, București, 1986: „[Arghezi] a distrus convenția poetică, locurile comune ale limbajului frumos [...]. Lexicul poetului deschide porțile termenilor proscriși, chiar locuțiunilor triviale; cuvintele metaforelor sale sunt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viață arzătoare care acaparează toate simțurile omului."
- Mircea Zaciu, ***Dicţionarul esenţial al scriitorilor români***, Editura Albatros, București, 2000: „Poet profund religios, Arghezi se află însă într-o paradoxală condiție: aceea de a nu accepta dogma și, în același timp, dându-și seama de imposibilitatea trăirii autentic religioase în afara dogmei."
- Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Editura Eminescu, București, 1974: „În toți ***Psalmii*** poetului răsună același apel, aceeași chemare către cel nenumit. Așteptarea, pânda, asaltul sunt ipostaze ale acestui apel. Cel ce cheamă este omul cuvântului, al logosului, deci al cunoașterii. Aceasta ne ajută să interpretăm patosul **vederii**, atât de specific poetului nostru, ca pe o voință de cuprindere cognitivă. A crede înseamnă însă a recunoaște, a înțelege, a accepta fără să vezi. Or ceea ce pretinde Psalmistul arghezian nu este harul spiritual al credinței, ci faptul material, nemijlocit al vederii, al pipăirii. Nicio religiozitate speculativă la acest spirit ateologic, nicio mistică a afectelor, a asentimentului. În schimb, o pietate organică, o nevoie a comunicării directe, a legăturii placentare, a în-ființării."



Particularități ale modernismului în opera lui Ion Barbu

Poetul Ion Barbu, alături de Tudor Arghezi și de Lucian Blaga, dă conceptului de poezie modernă noi valențe, fiind creatorul unei poezii cu totul originale. Încifrarea lirismului vine dintr-o permanentă oscilare între știință și literatură, după cum el însuși mărturisea: *„Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia [...]. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei"*[1].

În 1935, în primul studiu consacrat operei poetului, ***Introducere în opera lui Ion Barbu***, Tudor Vianu propune trei etape ale creației poetului: **etapa parnasiană**, **etapa baladică-orientală** și **etapa ermetică**.

Prima etapă, cea parnasiană, cuprinsă între anii 1919-1920, se caracterizează prin rigoarea formei, poeziile fiind structurate în 3-4 catrene, abordarea unor teme cu valoare generalizatoare, cultivarea unui lirism obiectiv (fără implicarea eului liric), preferința pentru metafora-simbol. Este, așadar, o poezie rece, picturală, ce respiră o atmosferă filosofică. Poezii reprezentative: ***Lava, Munții, Banchizele, Copacul, Panteism*** etc.

Cea de-a doua etapă, baladică și orientală, cuprinde poeziile publicate între 1920 și 1924. Domină poemele epico-lirice, așadar cu o structură narativă asemenea baladelor, în care se evocă o lume de inspirație autohtonă sau balcanică. Inovația poetică rezultă din îmbinarea elementelor populare cu cele savante. Poemul emblematic este ***După melci***, alte texte aparținând acestei etape fiind: ***Riga Crypto și lapona Enigel, Domnișoara Hus, Isarlâk*** etc.

A treia etapă – ermetică – reprezentată de poezii precum ***Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare, Uvendenrode, [Din ceas, dedus...], Timbru*** etc. include nouă poezii, aluzie la cele nouă trepte inițiatice. Poeziile aparținând acestei perioade se caracterizează prin revenirea la perfecțiunea clasică a formei, prin abstractizarea mesajului. Limbajul poetic este alchimic, cu simboluri ermetice, temele preferate fiind condiția umană și condiția poeziei, multe dintre aceste texte fiind arte poetice.

Pot fi identificate mituri fundamentale: al soarelui, al oglinzii, al nunții, dar și simboluri: cercul, șarpele, roata, triunghiul, grupul.

Ermetismul presupune, după Ion Barbu, înlăturarea din poezie a tot ceea ce este inutil, având ca rezultat o formulare ermetică, încifrată, capabilă să producă un *„joc secund mai pur"*, cel al Ideii pure.

George Călinescu remarca: *„Prin cultura lui, Ion Barbu are obsesia matematică și în paginile sale se adună toate figurile și expresiile specialității: durerea divizată, capetele ovaluri, ochii în virgin triunghi, pătratul zilei, unghi ocolit de praf, conul acesta de seară, ceasuri verticale*[2].

Ion Barbu propune trei căi de cunoaștere:
- prin eros (planeta Venus);
- prin rațiune (planeta Mercur);
- prin poezie (patronat de Soare).

---

[1] Ion Barbu, *Poezii. Proză. Publicistică. Confesiuni*, Editura Minerva, București, 1987.
[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985.

Riga Crypto și lapona Enigel

de Ion Barbu

Riga Crypto și lapona Enigel aparține celei de-a doua etape de creație – baladică și orientală. *„Din poemele fabulative cu elemente de figurație din natură, capodopera rămâne Riga Crypto și lapona Enigel, balada închipuită de Ion Barbu ca zisă de un menestrel «la spartul nunții, în cămară». Asistăm de astă dată la o dramă lirică a cărei desfășurare are loc în lumea vegetală a climatului boreal, implicând erosul în forma unei conjuncturi extraordinar plasticizate."*[1]

Poemul este o poveste de dragoste imposibilă, tragică, desfășurată în lumea vegetală, întâlnirea având loc în plan oniric, ca în ***Luceafărul*** lui M. Eminescu.

TITLUL este construit în maniera altor opere din literatura universală care relatează o poveste de dragoste neîmplinită ***(Romeo și Julieta, Tristan și Isolda)***. Pe de altă parte, acesta avertizează asupra dimensiunii narative a poemului, completat și de subtitlul *baladă*, amintind de cântecele bătrânești de nuntă.

STRUCTURA textului permite interferența genurilor epic, liric și dramatic. Scenariul epic este dublat de dimensiunea dramatică și de lirismul măștilor, *„personajele alegorice"* reprezentând niște simboluri ale diferitelor ipostaze ale eului liric. De asemenea, poemul este construit pe baza unor elemente mitice: drumul inițiatic, probele inițiatice, motivul mezinului etc. Fiind o alegorie pe tema aspirației spre absolut, a depășirii limitei, firul epic este doar un pretext pentru dezvoltarea dimensiunii lirico-filosofice.

La nivelul compoziției, textul este alcătuit din două părți, fiecare reprezentând câte o nuntă: una consumată, formând cadrul pentru cealaltă nuntă, inițiatică, tehnica fiind cea a *povestirii în ramă* sau a *povestirii în povestire*.

Primele patru strofe, rama viitoarei povești, prezintă dialogul menestrelului cu *„nuntașul fruntaș"*. Menestrelul (cântăreț la curțile medievale) e rugat să cânte la finalul unei nunți, despre nunta neîmplinită dintre Enigel și riga Crypto. Menestrelul este descris prin trei epitete: *„trist"*, *„mai aburit ca vinul vechi"*, *„mult îndărătnic"*. Comparația menestrelului cu vinul vechi evidențiază talentul acestuia, iar enumerația *„cu pungi, panglici, beteli cu fundă"* punctează podoabele stilistice cu care știe să-și îmbrace cântecul, povestea pe care o spune. El se lasă greu convins, conștient de valoarea lui și a *„cântecului larg"*/a poveștii exemplare.

„Spunerea" cântecului presupune un ritual, dar și desprinderea de lumea cotidiană și intrarea într-un spațiu izolat: *„Zi-l menestrel/ Cu foc l-ai zis acum o vară;/ Azi zi-mi-l stins, încetinel,/ La spartul nunții, în cămară"*.

Partea a doua se constituie din mai multe secvențe: portretul lui Crypto, descrierea regatului acestuia, portretul laponei Enigel, ținuturile acesteia, drumul inițiatic, întâlnirea dintre riga Crypto și Enigel, cele trei chemări ale lui Crypto și refuzurile laponei, surprinzând și diferențele ireductibile dintre cele două lumi. Finalul vine cu pedepsirea lui Crypto, care își depășește limitele.

În deschiderea părții a doua se schițează portretul craiului Crypto. Numele acestuia, *„Crypto"*, asociat cu metafora *„inimă ascunsă"*, sugerează faptul că e stăpânul unei lumi obscure, a

[1] Dinu Pillat, Prefață și tabel cronologic la vol. *Ion Barbu-versuri și proză*, Editura Minerva, București, 1984.

întunericului (criptic, ascuns), și apartenența la familia ciupercilor, a făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Asupra lui planează suspiciunea că ar fi fost vrăjit să rămână veșnic tânăr: *„La vecinic tron de rouă parcă/ Dar printre ei bârfeau bureții/ De-o vrăjitoare mânătarcă,/ De la fântâna tinereții"*.

În spațiul său, al lumii vegetale, Crypto se detașează de ceilalți, fiindcă e sterp și nu și-a găsit perechea, denotând o existență tragică: *„Și răi ghioci și toporași/ Din gropi ieșeau să-l ocărască,/ Sterp îl făceau și nărăvaș/ Că nu voia să înflorească"*.

Prin antiteză, Enigel este simbolul ființei evoluate, spațiul de unde coboară (ținuturile înghețate) reprezentând tărâmul gândirii. Numele Enigel are sonoritate nordică, susține originea ei, sugerând, prin apropierea „înger" – „angel", aspirația spre dimensiunea solară. Lapona Enigel parcurge un drum inițiatic, însoțită de reni, animale călăuză: *„De la iernat, la pășunat, / În noul an să-și ducă renii"*. Ea poposește în regatul lui Crypto, întâlnirea dintre cei doi petrecându-se în spațiul oniric. La fel ca în poemul ***Luceafărul***, visul devine liantul dintre cele două lumi și facilitează comunicarea altfel imposibilă. Această întâlnire este o probă inițiatică pe care ambii protagoniști ar trebui să o treacă. Pentru Crypto, ieșirea din spațiul său și intrarea în alt regn înseamnă moarte. Nerealizând capcana, Crypto își depășește condiția și va fi pedepsit pentru acest lucru. Pentru Enigel, trecerea în lumea vegetală a lui Crypto înseamnă o *„coborâre în jos"*; ea va realiza însă capcana și va refuza chemările pline de dragoste ale craiului.

Crypto o îmbie pe Enigel cu ceea ce are mai de preț în lumea lui, *dulceață* și *fragi*. Chemările lui capătă valoarea unui descântec, a unei incantații (ca în poemul ***După melci*** sau în ***Luceafărul*** lui M. Eminescu): *„Enigel, Enigel, / Ți-am adus dulceață, iacă. / Uite fragi, ție dragi / Ia-i și toarnă-i în puiacă"*. Enigel respinge categoric *„darurile"* lui Crypto. Ea știe că lumea lui este una a instinctelor și că pentru crai maturizarea înseamnă moarte: *„Teamă mi-e, te frângi curând, / Lasă. Așteaptă de te coace"*.

Se observă câteva serii antonimice: copt/necopt; soare/umbră prin care se sugerează incompatibilitatea dintre cele două lumi și pe care niciunul dintre protagoniști n-o poate reduce. Fragilității lui Crypto, lapona îi opune cunoașterea absolută. Metafora *„că sufletu-i fântână-n piept"* vizează capacitatea conferită individului care accede la acestă formă de cunoaștere. Se validează acum concepția autorului privind cele trei trepte de cunoaștere: prin eros, prin rațiune și parasenzorială.

Enigel respinge lumea profană, în ciuda faptului că tentația iubirii este copleșitoare, însă ea se închină la *„soarele înțelept"* – cea de-a treia treaptă de cunoaștere. Soarele este simbolul intelectului, al dimensiunii apolinice, spre care aspiră și Crypto, reprezentant al lumii simțurilor, al dimensiunii dionisiace.

Șirul de metafore: *„că sufletul nu e fântână / Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul cu otravă"* creează o nouă antiteză: omul superior – prin extensie, geniul/omul comun, dominat de afect.

În final, rama se închide prin recuperarea vocii narative care prezintă sfârșitul tragic al regelui Crypto. Încercând să intre într-o lume care îi este inaccesibilă, distrus de propriul vis, Crypto se transformă într-o ciupercă otrăvitoare, fiind obligat a se nunti cu măselarița, simbol al unei lumi degradate: *„Ca la nebunul rigă Crypto/ Ce focul inima i-a fript-o,/ De a rămas să rătăcească/ Cu altă fată mai crăiască:/ Cu Laurul-Balaurul,/ Să toarne-n lume aurul,/ Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măselarița-mireasă,/ să-i ție de împărăteasă"*.

Riga Crypto și lapona Enigel este un poem modern prin construcția textului (povestire în ramă, îmbinarea genurilor literare, epicul reprezintă scheletul narativ, dramaticul reiese din pasajele dialogate, lirismul măștilor se validează în chemările incantatorii ale lui Crypto, în monologul lui Enigel, în versurile sentențioase), prin simbolurile dezvoltate (al soarelui, al cercului, al nunții, al oglinzii), prin trimiterile folclorice. Propria afirmație a poetului, că poemul este *„un Luceafăr întors”*, poate trimite către modernitatea textului, fiind înțeleasă ca un *„romantism întors”*, alegoria creată putând fi descifrată prin cheia ermetismului.

GLOSAR

„**Ermetismul**: (fr. *hermetisme*) este o tendință manifestată în literatura modernă de încifrare a mesajului artistic, prin folosirea unui stil obscur, greu de decodat. Această tendință începe încă din epoca romantică, prin efuziune și patos sau apetență pentru oniric. Ca noțiune, **ermetic** definește, așadar, o «entitate» greu accesibilă înțelegerii comune, al cărei sens se descoperă prin inițiere și revelație. Raportat la poezie, implică ideea de **încifrare, de expresie absconsă sau comunicare sibilinică**.”[1]

„**Parnasianism**: (fr. *parnassianisme*) curent literar, apărut în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea în Franța, care cultivă o poezie picturală, cu o construcție impersonală, obiectivă, rece și savantă. [...] Imixtiunea sentimentului în textul literar este evitată, iar accentul este pus pe contemplație, descriere și comentariu. Inspirația savantă și intelectuală se va răsfrânge asupra tematicii (descrierea unor opere de artă sau obiecte de preț, repovestirea unor mituri sau legende, uneori meditația filosofică), dar și la nivel stilistic (un stil prețios, șlefuit, un vocabular ales, cizelat, căutat).”[2]



REPERE CRITICE

- Mircea Scarlat, ***Ion Barbu – poezie și deziderat***, Editura Albatros, București, 1981: „E ușor să mergi pe căi bătute, după cum, în unele privințe, e facil să fii precursor. Ion Barbu a reușit lucrul cel mai important: să fie contemporan cu cei mai iluștri dintre contemporanii lui. Gândea în spiritul timpului său și atitudinea față de memoria culturală îi indică foarte clar atitudinea față de prezent.”
- Nicolae Manolescu, ***Teme***, Editura Cartea Românească, București, 1971: „Eclectismul este indiciul cel mai bun că un poet face din idei, din mituri concrete, din ritualuri, simple suporturi metaforice. Neoplatonismul lui Barbu e mai curând poetic decât filosofic și în orice caz el poate fi lărgit de cea mai sumară analiză a motivelor.”
- Tudor Vianu, ***Introducere în opera lui Ion Barbu***, Editura Minerva, București, 1970: „Povestea cere deci să fie transportată și înțeleasă într-un plan simbolic. Și de fapt însuși numele personajului principal conține o aluzie de această natură. Riga Crypto este cel tăinuit (cryptos), cugetul închis în sine, «inimă ascunsă», cum poetul însuși îl denumește.

---

[1] Daniela Zaharia, Cezar Zaharia, *Dicționar de terminologie literară*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2002.
[2] *Ibid.*

Nu este desigur o întâmplare că personajul este o ciupercă. Faptul de a fi pus sufletul lui Crypto în trupul plăpând al unei criptograme este rezultatul uneia din acele intuiții delicate în viața naturii, capabilă să surprindă corespondențele ei cele mai misterioase, cum numai poeților le e îngăduit. Cât despre lapona Enigel, ea poartă frumosul nume tătăresc al râului Ingul, afluentul Bugului rusesc și justifică, până la un punct, reprezentările asociative ale acestor regiuni nordice, din care eroina este presupusă a descinde. Însoțirea trecătoare a craiului Crypto este a unei conștiințe care preferă a se retrage în sine, în acel univers ideal, care va rămâne de-aici înainte al poeziei lui Barbu. Am spune că odată cu Riga Crypto se produce separarea de lumea exterioară, luminată de claritățile soarelui și se deschide poarta către un univers atât de interior încât orientarea în mijlocul lui devine plină de dificultăți."



Joc secund [Din ceas, dedus...]

de Ion Barbu

ASPECTE TEORETICE

1. **artă poetică** (fr. *poetique*, lat. *poetica*, gr. *poietiki*): termenul desemnează o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esențiale ale artei literare, în general, ale poeziei, în special. Poetica are îndeobște caracterul unei justificări a propriei arte și o marcată tendință programatică și polemică.
2. **apolinic și dionisiac** (de la numele zeilor Apollo și Dionysos) – categorii estetice formulate de filosoful german Nietzsche (1844-1900) în lucrarea ***Nașterea tragediei din spiritul muzicii***, referindu-se la arta grecească, însă cele două atitudini pot fi aplicate și la alte creații artistice din toate timpurile. Principiul apolinic reprezintă atitudinea contemplativă, gândirea senină, întemeiată pe echilibru, armonie și măsură, în opoziție cu principiul dionisiac, principiu dinamic și de trăire dezlănțuită a forțelor inconștiente, descătușare a instinctului.
3. **ermetism/hermetism** (fr. *hermetisme*): este o tendință manifestată în literatura modernă de încifrare a mesajului artistic prin folosirea unui stil obscur, greu de decodat. Din punct de vedere etimologic, termenul *„ermetism"* trimite către mitologia greacă, mai precis către reprezentarea zeului Hermes Trismegistul, deținătorul secretelor din domeniul magiei și al astrologiei, zeu al cuvântului, dar al cuvântului cu proprietăți. Raportat la poezie, implică ideea de *încifrare, de expresie absconsă* sau *comunicare sibilinică*. Creatorul poeziei ermetice moderne rămâne poetul Stéphane Mallarmé, iar pentru literatura română este Ion Barbu care, prin volumul ***Joc secund***, propune o ermetizare a liricului trecând prin matematici.
4. **catharsis** (gr. *katharsis, „purificare"*): concept estetic formulat pentru întâia oară de Aristotel, exprimă purificarea sufletului spectatorilor de orice pasiune, de orice atașament la contingent/purificarea sufletului prin artă.

În 1930 apare singurul volum de poeme al lui Ion Barbu, intitulat ***Joc secund***, care s-a dovedit a fi un adevărat moment de cotitură în poezia românească. Deși nu conține decât treizeci și opt de poezii, cele mai multe de două sau trei strofe, acest volum a fost suficient pentru a-l impune definitiv pe Ion Barbu printre cei mai mari poeți ai literaturii române. Noutatea viziunii artistice, limbajul metaforizat, expresia ermetică, au generat numeroase reacții din partea criticii literare, toate acestea însumate dând imaginea rotundă asupra unei cărți încă nedescifrate în toată profunzimea ei.

Poetul, dar și matematicianul Ion Barbu/Dan Barbilian nu se revendică din modernism, căci intenția sa este aceea de a impune o formulă originală a unui nou umanism, având ca punct de plecare viziunea geometrică apolinică: *„Totuși gândirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar și direct, în teoreme. Poarta prin care poți aborda lumea greacă – fără de a cărei cunoaștere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă – nu este*

obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă din care ochiul cuprinde un peisaj auster, dar esențial"[1].

Apreciind originalitatea poeziei lui Ion Barbu în contextul literaturii europene, criticul Marin Mincu[2] realizează o interesantă discuție pe marginea a două concepte aparent identice: *ermetism/hermetism*. Dacă *ermetismul* construiește un mesaj poetic lipsit de lirism, așa cum se întâlnește în poezia lui Stéphane Mallarmé, *hermetismul* presupune un mesaj care nu se comunică direct, ci se încifrează prin simbol și metaforă. Descifrarea acestuia impune o inițiere în domeniul Cunoașterii. Chiar dacă se obține o concentrare maximă a formulei poetice, hermetismul devine punctul de plecare al unor interpretări multiple: *„Dacă o poezie admite o explicație, rațional admite o infinitate. O exegeză nu poate fi deci în niciun caz absolută."*[3]

Unul dintre exegeții operei barbiene, Basarab Niculescu[4], cel care realizează a doua monografie dedicată lui Ion Barbu la mai bine de treizeci de ani de la cea a lui Tudor Vianu[5], identifică în volumul ***Joc secund*** o adevărată cosmologie susținută de trei grupuri de simboluri pe care le numește *ternare*:

- ternarul miturilor fondatoare: Oglinda, Soarele și Nunta;

- ternarul culorilor asociate celor trei mituri: albastrul, galbenul și verdele;

- ternarul etapelor de autocunoaștere: Mercur, Venus, Soare.

Aceste ternare, apreciază criticul, facilitează întâlnirea poeziei cu matematica: *„Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia"*[6]. În literatura universală, doar Omar Khayyam (1050-1123), matematician și poet genial, în rubaiatele sale a mai reușit această simbioză între matematică, astronomie și poezie.

Tot Basarab Niculescu, într-un articol intitulat „Ion Barbu – Aspecte transdisciplinare ale operei"[7], remarca faptul că volumul ***Joc secund*** este *„o bijuterie a transdisciplinarității"*, Ion Barbu realizând *„proiectul unui nou umanism și al unei noi culturi"*. Din păcate, volumul apare prea devreme pentru a fi receptat la adevărata dimensiune culturală, fiindcă transdisciplinaritatea este o teorie relativ recentă, problematica fiind formulată cu claritate abia în 1968, primul care a folosit termenul fiind Jean Piaget (1896 – 1980).

---

1 Dan Barbilian, „Formațiunea matematică", în *Opera matematică-Geometrie*, vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.

2 Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*, Editura Cartea Românească, București, 1990.

3 Ion Barbu, *Pagini de proză*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

4 Basarab Niculescu, *Ion Barbu-Cosmologia „Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

5 Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Editura Cultura Națională, București, 1935.

6 Ion Barbu, *op. cit.*

7 Comunicare prezentată la Colocviul Internațional „Romanité et Roumanité", Paris, Sorbona, 22-26 apr. 1991, text publicat în *Caiete Critice*, București, nr.5, 2004, versiune românească, Pompiliu Crăciunescu.

ILUSTRARE

Poezia ***[Din ceas, dedus...]*** deschide volumul ***Joc secund*** și este, alături de ***Timbru*** și ***Grup***, o artă poetică, închizând în cele opt versuri întreaga concepție a lui Ion Barbu despre menirea poetului și rolul poeziei. Așa cum observa Mihail Sebastian, arta poetică barbiană *„pleacă de la o înțelegere abstractă a lumii. [...] Ea nu știe să prindă și nici nu se silește să prindă imaginea directă a vieții, trecerea dezordonată a clipelor, învălmășela lucrurilor și a sentimentelor. Nu știe să prindă, adică, nimic din ceea ce ar putea numi jocul prim al existenței. [...]. Poezia d-sale caută coherență, caută unitatea, caută principiul. Viața e o întâmplare, arta e o disciplină"*.

În viziunea artistului, orice poet trebuie să fie în egală măsură un magician și un tehnician al cuvântului, așadar să stăpânească arta de a crea și să fie conștient de travaliul actului poetic. În mărturisirile sale literare, Ion Barbu nota faptul că poezia trebuie *„să treacă deasupra oricărui accident"*, iar stilul ei trebuie să fie *„intemporal și ceresc"*. De aceea idealul său poetic a fost acela ca în versurile sale să redea *„echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii"*. Din acest punct de vedere, Ion Barbu se situează în descendența unor poeți precum Ch. Baudelaire, A. Rimbaud, E. A. Poe.

Întregul efort creator al poetului a avut drept scop final ridicarea la *„modul intelectual al Lirei"*, așa cum îi scria prietenului său, Tudor Vianu: *„Mă hotărâi, eu sunt un mare poet. Așteaptă. Nu în sensul curent de versificator. Cuvântul mă stingherește, îl mânuiesc cu prea mari timidități sau prea mari îndrăzneli, nu am sentimentul just al valorii muzicale și nu parvine să-mi acopere intenția. Fără un anumit noroc, ceva sinceritate și abilitate de disociator, aș fi sigur un poet-fetus. Materialul meu veritabil e Actul. Aici evoluez ca un vultur, sunt un maestru"*. Se observă că Ion Barbu scrie „Actul" cu majusculă, referindu-se, firește, la Creație (în latină *ago, agere, egi, actum – a face, a crea*, sinonim cu *poeo* din greacă). El se confesează prietenului său, spunându-i că la acest nivel al Cunoașterii va evolua ca un maestru, fapt care se va concretiza prin întreaga sa operă.

TEMA. Tema poemului este Creația, imaginea unei lumi purificate prin reflectarea în oglindă. G. Călinescu apreciază că textul care deschide programatic volumul este *„o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului: Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii resfrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune"*[1].

TITLUL. ***[Din ceas, dedus...]*** sau ***Joc secund***, după alții (poetul nu i-a dat un titlu, intenția sa fiind de a-i lăsa cititorului libertate deplină în a explora acest univers unic pe care i-l dedică), reflectă un adevărat program ideatic subordonat misterului artei văzută ca joc neprihănit (*secundavi*, în latina cultă, înseamnă *care urmează*, trimitere la imaginea pură a lumii reflectate).

Poezia este **structurată** în două catrene cu măsura versurilor de 14 silabe și rimă încrucișată (a,b,a,b), limbajul poetic metaforizat încifrând ideile și simbolurile.

Incipitul textului ***[Din ceas, dedus...]*** conține o metaforă construită cu un termen matematic (*dedus*) care însă dezvoltă un sens conotativ. Poetul anunță astfel un univers al esențelor, dezvoltat pe alternanța Real – Abstract. Dincolo de text, intuim influența filosofiei platoniciene – lumea ideilor fiind tocmai această lume reflectată în oglindă. Simbolul oglinzii, foarte bogat în cultura lumii, este pus în legătură cu revelarea adevărului, a purității.

Prin actul creator, poetul iese din temporalitate și intră în atemporalitate (*„Din ceas, dedus"*), se înalță către Frumosul artistic, „calmul" fiind sinonim cu extazul estetic: *„Din ceas dedus, adâncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund mai pur"*.

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986.

Poarta magică dintre realitate și iluzie, *oglinda*, filtrează imperfecțiunile lumii reale și facilitează construcția unei alte lumi simetrice, dar „mântuită", purificată, o lume eliberată de timp. Poetul se eliberează el însuși de trăirea instinctuală, dionisiacă (*agrest* – *sălbatic*, din lat. *agrestum*) spre a atinge o nouă dimensiune, cea a Intelectului pur, apolinicul. Se configurează astfel o serie de antiteze: *temporal/atemporal; apolinic/dionisiac*.

Atitudinea ludică nu implică doar ideea de „joc al cuvintelor", ci mult mai mult. Plecând de la Aristotel, care sesizează încă din Antichitate că arta, prin faptul că trasfigurează viața, e un joc, Ion Barbu consideră că viața e *jocul prim*, iar creația e *joc secund*: *„În grupurile apei, un joc secund mai pur"*. Eliminând tot ceea ce înseamnă sentiment, poezia devine act intelectual, atinge starea de *catharsis*.

Cea de-a doua strofă se deschide cu o construcție exclamativă cu valoare de invocație: *„Nadir latent"*, prin care se sugerează concepția matematică a lui Ion Barbu despre creația lirică. Dacă avem în vedere definiția astrologică a nadirului – punctul imaginar cel mai înalt pe bolta cerească, diametral opus zenitului - înțelegem că poezia se regăsește doar în acest spațiu infinit, nadirul devenind astfel punctul înalt al Intelectului pur.

Epitetul *„latent"*, surprinzător asociat nadirului, își descifrează semnificația prin etimologie – *lateo, latere* (lat.) = *a ascunde* – revelează acum sensul oglindirii, eliberarea de spaima dublului. În fiecare dintre noi există într-o formă latentă, ascunsă, această aspirație spre înalt, însă lumea dedusă, intuită se revelează doar *Inițiatului*, doar celui care, printr-un șir de oglinzi, recompune armonia universului: *Poetul ridică însumarea/ De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi/ Și cântec istovește"*. Numai puritatea numerelor, *„însumarea"* (Pitagora spunea că universul întreg și toate părțile lui se abstractizează în numere – *Totul este număr*), asociată cu muzica: *„harfe răsfirate"*, *„cântec istovește"*, mai poate armoniza esențele știute și neștiute ale universului.

Deși s-a disociat de T. Arghezi, pe care l-a numit *„poet refuzat de Idee"*, Ion Barbu se întâlnește cu acesta în linia artei văzută ca trudă, ca jertfire, metafora *„cântec istovește"* însumând și sensul desăvârșirii actului creator.

Pentru Ion Barbu poezia este, de asemenea, o experiență deschisă zborului, însă calea ei se revelează doar celor care pot să se desprindă de contingent, altfel, ceea ce ar trebui să devină înălțare devine *„zbor invers"*, sinonim mesajului criptic (care se refuză descifrării).

Metafora din ultimul vers închide rotund concepția poetului despre menirea poeziei: ea trebuie să sintetizeze esențele, să însumeze atât fenomenele concrete, cât și semnificațiile lui abstracte și să-și conserve ceea ce îi este propriu – inefabilul. Asemenea meduzelor, ca niște *„clopote verzi"* care își păstrează frumusețea doar în lumea lor, creând o alternativă a cerului cu stele, tot astfel poezia transpune artistic realitatea, atrăgând privirile până în adâncurile-i misterioase.

Esențializarea percepției lirice, transcenderea realului în spațiul Cunoașterii Pure, stilizarea imaginii poetice până ce ajunge să exprime ideea în forma cea mai pură reprezintă elementele particulare ale discursului liric barbian.

Așadar, Ion Barbu pledează pentru reîntoarcerea poeziei la funcția sa originară pe care o avea în Antichitate, aceea de a contura o viziune asupra unității universului, răspunzând la întrebările esențiale ale omenirii: *„În poezia mea, ceea ce ar putea trece drept modernism, nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică"*[1].

---

[1] Ion Barbu, *op. cit.*

REPERE CRITICE

- Radu Gyr, ***Calendarul meu: prietenii, momente și atitudini literare***, Editura ExPonto, Constanța, 1996: „Înalt, cu umerii puțin aplecați, Barbu avea figură levantină, de negustor armean; mustața, an de an mai stufoasă, își lăsa colțurile peste marginile gurii; fruntea mare, de savant, îi lumina însă chipul oacheș și auster. [...] În cercul familiei, matematicianul - algebric, adesea, chiar în lirica sa, devenea, surpriză!, un plăcut și volubil convorbitor; gravul și distantul «capșist» se transforma într-o «rudă» amabilă și tandră. Din prima zi a familialei întâlniri, pretinsul și binevoitorul meu «văr» mi-a pledat, cu o neprețuită înflăcărare, cauza «poeziei pure», căutând să mă convertească și să mă facă adeptul lui Mallarmé și Paul Valery. I-am răspuns, cu oarecare sfială, că «poezia pură», în ciuda muzicalității vocabulelor și a celestei ei frumuseți diamantine, mi se pare totuși rece și necomunicativă. Prea cerebrală, prea lucrată în atelier. M-a privit îndelung, oglindind în ochi deopotrivă mirare, compătimire și dojană, fața i s-a înăsprit ușor, apoi mi-a întors spatele și câteva minute nu mi-a mai adresat un singur cuvânt. După ce, prin tăcerea de gheață, îmi arătase totala dezaprobare, marele și capriciosul meu «văr» m-a privit din nou, de data aceasta îngăduitor și afabil, abandonând iritantul subiect al «poeziei pure», a început să-mi vorbească despre elevatele zone ale matematicilor... tot pure."
- Marian Papahagi, ***Eros și utopie***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999: „Deschidem aici o paranteză privitoare la noul umanism bazat pe matematici în care credea Ion Barbu («Se poate vorbi de un umanism modern, de un sistem complet de cunoștințe capabil să formeze omul, bazat însă pe matematici? Sunt convins că da»). Formația intelectuală nu trebuie să aibă neapărat ca fundament clasic pe Homer, ea poate pleca și de la Euclid și Arhimede. Câștigul pe această cale e al esențializării: «Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster, dar esențial». Dar nu e mai puțin adevărat că îl caracterizează pe Ion Barbu o pendulare între geometrie și poezie (și nu o sinteză, orice s-ar spune). Ambele nu sunt însă înțelese ca simple, trivializate ocupații, ci ca necesități (eventual databile) ale cunoașterii: făcându-și autobiografia intelectuală, el poate spune la un moment dat: «matematicile îmi devin tot mai mult o hrană neîndestulătoare și interesul pentru literatură se deșteaptă. Anii tulburi ai războiului fixează acestă stare». [...] Mărturisirii dintâi îi poate corespunde accepția poeziei ca o sperată poartă spre cunoaștere, așa cum geometria greacă era o altă poartă mai largă și mai sigură."
- Mircea Scarlat, ***Ion Barbu – poezie și deziderat***, Editura Albatros, București, 1981: ***„Din ceas, dedus...***. este o definiție a poeziei și a actului poetic. În poetica metaforic exprimată de Ion Barbu se face aluzie la o sumă de virtualități cufundate într-un punct diametral opus zenitului. Această sumă este contingentul perceptibil senzorial. Dar poezia e sublimarea vieții (G. Călinescu), deoarece «Poetul ridică însumarea / De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește...». [...] Pământul însuși proclamă, vestește, gândește și veghează însumarea virtualităților («harfe răsfirate») poetice existente care, în lipsa artistului, s-ar pierde («în veac») din cauza dispersării lor. Rostul poetului ar fi deci surprinderea și - act deliberat - organizarea în rostire a acestor virtualități. De subliniat însă că nu e vorba de sumă, ci de omogenizare intuitivă, a cărei obiectivare în scris este rodul unui efort deliberat."

- Ioana Em. Petrescu, ***Configurații***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981: „În absolut, Universul nu cunoaște sus și jos, înalt și adânc. Depășind iluzia antropocentristă, gândirea (gândirea matematică sau cea poetică) va construi o natură secundă, cogitală, care e un model inteligibil al lumii. În acest model barbian, lumea e gândită, la modul matematic, în modul – adică în valorile absolute ale mărimilor reale, fără a se lua în considerare semnul lor algebric."



5 Poezia tradiționalistă

I. DISOCIERI TEORETICE

- Termenul *„tradiționalism"* provine din fr. *traditionalisme*.
- Termenul are, *cf.* ***Dicţionarului explicativ al limbii române,*** 1998, două accepții/sensuri:

1. **Sens larg** – „Atașament (exagerat) față de tradiție; atitudine dictată de acest atașament."
2. **Sens restrâns** – „(În mișcarea culturală și literară) Tendință excesivă spre folclor, istorie etc., care se opune modernismului și respinge ideea de civilizație, supraevaluare a tradiției."

Tradiţionalismul se definește drept o **mişcare literară** care s-a manifestat în perioada interbelică și a cărei doctrină/ideologie s-a structurat în paginile revistei ***Gândirea.***

II. CONTEXTUALIZARE

Tradiţionalismul interbelic este anticipat de două curente de la începutul secolului al XIX-lea - **sămănătorismul și poporanismul**, care au fost promovate de revistele ***Sămănătorul*** (1901) și ***Viața românească*** (1906).

Revista ***Gândirea*** a văzut lumina tiparului la Cluj, sub coordonarea lui Cezar Petrescu și D. I. Cucu, iar din 1922 s-a mutat la București. Apare, cu mici întreruperi, până în 1944. Cel care conferă revistei adevărata dimensiune de tribună a tradiționalismului este Nichifor Crainic, directorul acesteia din 1926.

Ideile promovate de colaboratorii revistei se opun ideilor moderniste formulate în paginile altei reviste importante din epocă, ***Sburătorul,*** condusă de criticul și istoricul literar Eugen Lovinescu. Ele se referă, în principal, la delimitarea conceptului de specific național, precum și la afirmarea acestuia în literatură, în cultură.

„Revolta fondului nostru nelatin" (1921) de Lucian Blaga, ***„Isus în ţara lui"*** (1923), ***„Parsifal"*** (1924) și ***„Sensul tradiţiei"*** (1929) de Nichifor Crainic pot fi considerate articole programatice. În articolul ***„Sensul tradiţei"***, autorul subliniază particularitățile culturii românești, printre care **autohtonismul și ortodoxia**: „Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din «Semănătorul» noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem substanța acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanța etnică".

În viziunea lui Ion Pillat, tradiția dezvăluie complexitatea originii unui popor și conferă timbru autentic unei opere, promovând valoarea națională la dimensiunea celei universale. El afirmă, printre altele: „Există o tradiție vie, o tradiție dinamică, creatoare și comprehensivă [...] și o tradiție moartă, o tradiție statică, sterilă și neînțeleasă. Una e originală întotdeauna, fiindcă pornește din fundul sufletului nostru; alta, închisă inovațiilor celor mai firești, nu face decât să prelungească, osificând-o, o imitație luată cândva de la străini"[1].

Reprezentanții tradiționalismului:

- **în poezie**: George Coșbuc, Octavian Goga, Aron Cotruș, Șt. O. Iosif, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Radu Gyr;
- **în dramaturgie**: Barbu Ștefănescu Delavrancea, Nicolae Iorga;
- **în proză**: Constantin Stere, Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu ș.a.

---

[1] Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, în *Opere I-VI*, Editura Eminescu, București,1983-1998.

Aci sosi pe vremuri

de Ion Pillat

ETAPE ALE CREAŢIEI LUI ION PILLAT

Ion Pillat (1891-1945) străbate ca artist un drum lung al căutării de sine, al descoperirii formelor, temelor și motivelor poetice care să-l exprime direct și total. Poet și cărturar, *„colecționar pios de poezie, bibliofil și bibliograf înfrigurat, mereu în curent cu progresele specialității"*[1], el și-a rotunjit creația poetică, reluând și regrupând succesiv poemele. Astfel, a devenit evidentă substanța ciclică a viziunii sale.

Potrivit propriilor mărturisiri, opera sa străbate trei mari etape:

1. Debutează editorial aproape concomitent cu două volume, în 1912, unul în proză, ***Povestea celui din urmă sfânt***, scos la Paris, „à la Belle Edition", și altul, de versuri, ***Visări păgâne***, la Minerva. Peste câtiva ani, în 1914, apar ***Eternități de-o clipă***, apoi ***Amăgiri*** (1916) și ***Gradina intre ziduri*** (1919). Aceste volume ilustrează etapa de tinerețe, parnasian–simbolistă, așa cum notează poetul într-o *„diagramă"* poetică, raportându-se la direcțiile poeziei românești din preajma războiului.
2. Volumele de maturitate ***Pe Argeş în sus*** (1923), ***Satul meu*** (1925), ***Biserica de altădată*** (1926), ***Limpezimi*** (1928) - cuprind poezii din puritatea *„pământului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire"*[2].
3. În volumele ***Caietul verde*** (1932), ***Scutul Minervei*** (1933), ***Poeme într-un vers*** (1935), ***Țărm pierdut*** (1937), ***Umbra timpului*** (1940), ***Balcic*** (1940), ***Împlinire*** (1942) etc. încearcă o experiență lirică pe tărâmul clasicismului, cu largi ecouri în arta sa. Era firesc, pentru un artist cu structura lui, ca valorile clasice să fie un model, dar și o sursă de împrospătare a lirismului. Poetul se redescoperă pe sine în inflexiunile armoniilor grecești.

Aci sosi pe vremuri face parte din volumul ***Pe Argeş în sus*** (1923), volum cu care Ion Pillat se înscrie în **valorile/trăsăturile tradiționale**: **tema și motivele poetice**, **imaginarul poetic** constituit din viziunea asupra spațiului autohton, rustic (imaginea *„casei amintirii"* conține elemente de arhitectură populară, câmpia, *„lanul de secară"*), din irizările folclorice și istorice (*„poteri și haiduc"*); **sensibilitatea metafizică, religioasă** (*„un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte..."*). Poetul recrutează, aproape insesizabil, din straturile folclorice (factor tradițional de bază) exact elementele care trimit la spiritualitatea creatorului popular *„Și totul [...] ca-n basme se urzea"*, la zonele obscure, ambigue, de natură să comunice un etimon muzical: *„[...] departe, un clopot a sunat"*. Inflexiunile de mare puritate lirică ale textului cresc și din aceste sugestii tradiționale pentru care poetul a nutrit o statornică admirație.

Adeziunea poetului la un astfel de tip de poezie este semnificativă pentru înțelegerea liricii sale în totalitate. De altfel, G. Călinescu notează: *„Originalitatea, savoarea acestei poezii nu pot fi contestate și* ***Pe Argeş în sus*** *este unul din momentele lirice fundamentale de după război"*[3], iar Nicolae Manolescu susține ideea valoroasă a consonanței, în poezia lui Ion Pillat, a

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
[2] Ion Pillat, *Mărturisiri literare*, organizate de D. Caracostea, Editura Minerva, București, 1971.
[3] George Călinescu, *op. cit.*

tradiționalismului cu modernitatea: *„Tradiționalismul din* ***Pe Argeș în sus*** *a fost definit ca o autohtonizare a simbolismului. Este însă în egală măsură și o modernizare a tradiției"*[1].

Poezia *Aci sosi pe vremuri* dezvoltă **tema meditației, cu accente elegiace, asupra curgerii ireversibile a timpului** sau, cum spune poetul însuși, a *„pământului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire"*. Poetul particularizează tema printr-o figură de construcție – **paralelismul,** care situează cele două cupluri pe dimensiunea iubirii ca *ordo amoris* și prin **motive poetice**, specifice universului patriarhal.

Cuplurile, care fac și refac lumea prin gesturi arhetipale, instrumentate de Eros, capătă coerență estetică prin formula **lirismului obiectiv** (utilizarea unor *„măști lirice"* – bunicul și bunica, surprinse în trăirile lor: *„Nerăbdător, bunicul pândise de la scară"*; *„Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea"*) combinată cu **lirismul subiectiv,** care presupune confesiune și implicare afectivă și este subliniat prin mărcile gramaticale ale persoanei întâi.

O micropoveste cu sonorități și imagini simbolice se derulează prin intervenția unei instanțe a comunicării (eu liric) care, plasându-se într-un plan poetic profund, contemplă trecerea timpului și presimte moartea: *„De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat"*. Eul enunțător nu se confesează romantic, ci își proiectează emoțiile și gândurile, adică **viziunea despre lume,** în mit sau în legendă.

Viziunea despre lume a lui Ion Pillat se concretizează într-un **cronotop**, în care reflecția tristă asupra vremelniciei umane topește trecutul în prezent, iar spațiul se temporalizează. Timpul este caracterizat de circularitate: *„Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu"*, are un contur arhetipal tocmai prin recurența poveștilor de dragoste, iar spațiul are contur afectiv, este interiorizat și marcat cel mai bine de *„casa amintirii"*, care *„[...] este, pentru Pillat, lăcașul afecțiunii primare, derivat al arhetipului incintei intime, și spunând aceasta luminăm firul antropologic al imaginarului"*[2].

Ion Pillat concepe spațiul și timpul atât în linia tradiției cu iz folcloric (paseism, rusticitate, autohtonism, istorie), cât și în direcția modernității - evitarea idealizării prin meditația nostalgică și, uneori, ironică asupra acestor categorii în care se înscrie existența umană, dar și asupra iubirii. Substratul reflexiv al poeziei îi oferă eului liric posibilitatea de a se poziționa, în prima parte a poeziei, într-un fel de transcendență sau obiectivare. Ca un demiurg, el poate *„vedea"*, în timp și spațiu, imagini ale unei tradiții paradisiace, recuperate prin spirit, prin imaginație poetică: *„La casa amintirii cu-obloane și pridvor,/ Păienjeni zăbreliră și poartă și zăvor.// Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru și poteri și haiduc"*.

Structural, opera se dezvoltă pe două planuri, **trecutul** (bunicul și bunica) și **prezentul**, unite prin amintire și prin meditația asupra timpului. Structura de adâncime a textului se reflectă perfect în paralelismul situațiilor, în **relațiile de opoziție**, marcate de adverbe de timp precum *„atunci"*, *„ieri"* - *„acum"*, *„clipa asta"* și **de simetrie**, în prezentarea celor două povești de iubire: *„Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu"*.

COMPOZIȚIA poeziei este realizată din șaptesprezece distihuri, un catren și un vers final, liber, organizate în trei părți (prima parte - primele zece distihuri, a doua parte - catrenul intermediar, meditativ și a treia parte - ultimele șapte distihuri). Versul final are rol de **laitmotiv.**

TITLUL poeziei are aspectul unui enunț propozițional, *„Aci sosi pe vremuri"* și susține tema poeziei, oferind, în același timp, o cheie de lectură cititorului. Elementele deictice, spațiale,

---

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.
[2] Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980.

temporale și chiar sociale („*aci*", persoana a III-a și timpul perfect simplu al verbului și structura „*pe vremuri*") sunt simbolice și contribuie la realizarea acelei atmosfere de ambiguitate și de vrajă specifice poeziei lirice.

Secvențele lirice ale poeziei conțin o succesiune de **imagini poetice vizuale și/sau auditive**:

- „**casa amintirii**" proiectată în timpul străvechi, încremenită într-un spațiu al uitării și al tăcerii, al unei lumi apuse, când „*luptară-n codru și poteri, și haiduc*", „*La casa amintirii cu-obloane și pridvor,/ Păienjeni zăbreliră și poartă și zăvor*". Casa reprezintă centrul lumii: „[...] *casa este simbolul centrului existențial al omului devenit statornic*"[1]. Păianjenul, prin acțiunea lui de a țese pânza fină, aproape invizibilă, în care își prinde dușmanul, sugerează curgerea, fragilitatea ființei umane în raport cu timpul: „[...] *timpul care ucide pe nesimțite*"[2]. Pânza simbolizează lumea aparenței, a iluziei, opusă realității și esenței.
- **sosirea bunicii Calyopi și sosirea iubitei** pregătite de semnele îmbătrânirii și ale schimbării naturii: „*În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii*", „*Subțire, calci nisipul pe care ea sări./ Cu berzele într-însul amurgul se opri*". Structurile lingvistice „*plopii îmbătrâniți*" și „*amurgul se opri*" sunt frumoase personificări ale naturii și ale timpului.
- **așteptarea nerăbdătoare a bunicului, simetrică așteptării eului liric**, după modelul ritualului erotic eminescian din idile: „*Nerăbdător bunicul pândise de la scară/ Berlina legănată prin lanuri de secară*". Așteptarea este și o temă lirică, care asociază sentimente și trăiri, uneori contradictorii.
- **rostirea poeziei:** „*Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,/ Bunicul meu desigur i-a recitat «Le Lac».// Iar când deasupra casei ca umbre berze cad, Îi spuse «Sburătorul» de-un tânăr Eliad.//*"; „*Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună/ Și-am spus «Balada lunei» de Horia Furtună//*", „*Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram/ Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.//*". Apelul la „*poezie în poezie*" sugerează evoluția formulelor estetice, dar și importanța artei în desăvârșirea poveștii de dragoste. **Ironia** fină existentă în versurile citate tempereazǎ lirismul trăirii, ferindu-l de exagerări.
- **sosirea iubitei pe aceleași locuri:** „*Același drum te-aduse prin lanul de secară,/ Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară*". Deși cuplul este altul, casa și drumul sunt aceleași, sugestie reflexivă a transformărilor produse în sufletul omului de succesiunea etapelor existențiale. **Drumul** nu poate fi decât o nuanță a evoluției sufletului, spirala melcului în care se solidifică, pe scara universului, timpul. El conduce la „*casa amintirii*", topos romantic situat într-o geografie cosmicizată și într-un timp circular, etern.
- **clopotul**: „[...] *este un emițător de unde modulate care posedă o valoare lirică excepțională*"[3]. Clopotul are rolul de a unifica imaginile trecutului cu cele ale prezentului, potrivit unei viziuni a unității poetice proprii lui Ion Pillat. Este un simbol al statorniciei, stabilind o relație între cer și pământ: „[...] *risipește limitările condiției temporale*"[4].

Dintre versurile cu o mai mare încărcătură **meditativ-reflexivă**, reținem: „*Dar ei, în clipa asta simțeau că-o să rămână...*", care susține iluzia eternității omului prin iubire. Versul asociază imaginea cuplului mitic cu sentimentul veșniciei și încorporează mitul în poezie. Versurile: „*Ce straniu lucru:*

---

[1] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, Editura Saeculum I. O., București, 2002.
[2] Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
[3] George Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1973.
[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1995.

vremea! - Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete.// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...", argumentează cu rafinată elevație ideea că omul are conștiința timpului ireversibil, ceea ce este marcat în planul expresiei cu sugestiile persoanei a II-a.

Versul final, izolat - laitmotivul poeziei: *„De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat"* - accentuează dramatismul vieții, același sunet putând trimite la un nou început sau la extincție.

Elementele de versificație și de prozodie contribuie la realizarea muzicalității textului. Sonoritățile vagi, ambigue sunt bazate pe strofele formate din două versuri, pe ritmul iambic și pe rima împerecheată.

EXPRESIVITATEA POETICĂ se realizează printr-o îmbinare de tehnici și mijloace:

- **limbajul clasicizat, ușor arhaic și regional** atunci când este evocat cuplul bunicul și bunica (*ciubuc, poteri, haiduc, berlină, crinolină*); **elemente de onomastică și titluri** de opere literare care nuanțează trăirile și le colorează afectiv: Eliad, Horia Furtună, Francis Jammes și *„Sburătorul", „Le Lac", „Balada lunei"*; **cuvinte și structuri lingvistice** cu o mare încărcătură simbolică ce denumesc elementele componente ale imaginarului poetic din opera lui Ion Pillat: *casa amintirii, clopot, drumul, câmpia* etc.;
- **regimul verbelor:** alternarea timpului trecut al verbelor (imperfectul - *asculta, urzea*, perfectul simplu - *sosi, sări*, perfectul compus - *a recitat, a sunat*) cu prezentul *(trage, cad, recunoști)* are rolul de a sugera că, deși timpul este ireversibil, iubirea face posibil accesul spre veșnicie;
- **paralelismul și simetria** situațiilor descrise conturează o veritabilă ontologie lirică;
- **figurile de stil: epitetul** *„berlina legănată"*, **personificarea** *„Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc"*, **metafora** *„casa amintirii"*, **comparația** *„ca-n basme se urzea"* etc.

În concluzie, poezia ***Aci sosi pe vremuri*** de Ion Pillat ilustrează direcția tradiționalistă formulată de ideologii grupați în jurul revistei ***Gândirea***, prin meditația lirică, realizată într-o notă gravă, melancolică, asupra trecerii timpului, prin tendința de a induce cititorului stări de reflecție și de reverie, prin valorificarea inflexiunilor metafizice oferite de domeniul religios, prin utilizarea unui limbaj popular și regional, prin îmbinarea formelor lirismului obiectiv cu cele ale lirismului subiectiv și, nu în ultimul rând, prin cultivarea formelor de prozodie tradiționale. Poetul, în mod conștient, se așază în linia unei generații de artiști pentru care tradiția are un sens: *„În raport cu istoria românească, tradiția noastră eternă își are sediul în popor și în expresia lui multiplă care e cultura populară ca produs etnic. Ea stă într-un anume fel de a poetiza, într-un anume fel de a plasticiza, într-un anume fel de a cânta, într-un anume fel de a filosofa, într-o anume atitudine față de natură și față de Dumnezeu"*[1].



[1] Nichifor Crainic, „Sensul tradiției", în *Puncte cardinale în haos*, Editura Cugetarea, București, 1938.



REPERE CRITICE

- Nicolae Manolescu, ***Despre poezie***, Editura Aula, Brașov, 2002: „Ion Pillat este, în lirică, un autor de «tablouri»; are o imaginație plastică și decorativă, în al doilea rând, poezia lui este totdeauna «clară», «la vedere», nepierzând legătura cu sentimentul comun și cumpătat al naturii «legale»; în fine, este scrisă aproape exclusiv în vers regulat și are deseori formă fixă."
- Zigu Ornea, ***Tradiţionalism și modernitate în deceniul al treilea***, Editura Eminescu, București, 1980: „Melancolia lui Pillat e a unui clasic care aspiră spre fundamentele eterne. Trecutul devine, prin transfigurare, prezent și cele mai durabile tablouri din ***Pe Argeș în sus*** sunt create din această izbândă a prezentului asupra trecutului."
- Nicolae Balotă, ***Arte poetice ale secolului XX***, Editura Minerva, București, 1997: „În realitate, conștiința lui Ion Pillat ne apare înzestrată, înainte de toate, cu o apetență spre ordine. Pillat e departe de a fi un răzvrătit. Spiritul de revoltă, cu anarhia spre care tinde avangarda contemporană, îi repugnă."
- Vladimir Streinu, ***Poezie și poeţi români***, Editura Minerva, București, 1976: „[...] în volumul ***Pe Argeș în sus***, care ne încredințează în chip deosebit de renunțarea poetului la hoinăreală exotică, lirismul lui Pillat are tocmai aceste două izvoare mai de preț: sentimentul horațian al scurgerii vremii și acela al copilăriei pierdute, care curg când împreună, când deosebit."





6 Poezia neomodernistă

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definiția conceptului

Conceptul de neomodernism se referă la orientările din poezia românească, susținute de autorii al căror debut literar se face în jurul anului 1960. Ceea ce se dezvăluie ca tendință estetică opusă ideologizării comuniste a literaturii și se manifestă în intervalul 1960-1980 primește, în general, acest nume.

2. Diacronia doctrinei literare

Refuzul sterilizării literaturii de ceea ce îi este caracteristic – gratuitatea ei sublimă, imaginația, îndrăzneala inovației ca viziune și limbaj, relația insurgentă sau polemică întreținută cu realitatea – definește spiritul generației de poeți care se afirmă acum, în plină manifestare a *„realismului socialist"*. Criticul Eugen Simion îl consideră pe Nicolae Labiș *„buzduganul unei generații"*, cel ce redeschide calea poeziei spre simțirea autentică și spre expresia înnoitoare.

Fenomenul artistic cunoscut sub numele de neomodernism ilustrează un raport de necesară continuitate cu marea tradiție literară românească și cu valorile liricii moderniste.

Poezia neomodernistă însumează orientări din cele mai diferite. Câteva caracteristici generale sunt: reîntoarcerea la marile teme ale literaturii, reafirmarea primatului esteticului, adâncirea în metafizic, reinterpretarea miturilor, caracterul provocator al abordării/limbajului artistic, ironia, spiritul ludic, cultivarea aspectelor banale ale existenței, varietatea stilistică.

3. Reprezentanți: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe etc.

Nichita Stănescu (1933-1983) este al treilea mare spirit revoluționar din istoria poeziei românești, după Mihai Eminescu și Tudor Arghezi. Căutările lui în materie de limbaj poetic iau forme dramatice. Artistul se străduiește să dea cuvintelor atributele vieții: trup, hrană, timp, destin. El creează un *„cosmos al vorbirii"* (Marian Papahagi).

Prima etapă a liricii sale cuprinde volumele ***Sensul iubirii*** (1960) și ***O viziune a sentimentelor*** (1964) care impun imaginea unei ființe însetate de iubire, trăind plenar starea de armonie cu sine și cu universul. Etapa a doua se definește printr-un lirism reflexiv ce investighează relația omului cu lumea, cu timpul, cu limbajul și cuprinde volumele: ***Dreptul la timp*** (1965), ***11 elegii*** (1966), ***Oul și sfera*** (1967), ***Roșu vertical*** (1967) și ***Laus Ptolemaei*** (1968), ***Necuvintele*** (1969), ***În dulcele stil clasic*** (1970). Trecerea la a treia etapă de creație se face prin volumul ***Măreția frigului*** (1972) și acestuia îi urmează: ***Epica Magna*** (1978), ***Opere imperfecte*** (1979) și ***Noduri și semne*** (1982). Principalele teme abordate sunt: actul creației, timpul, moartea. Aceste volume de maturitate artistică exprimă deconstrucția eului și sentimentul tragic al existenței.

Nichita Stănescu își definește creația ca fiind o formă de **poezie metalingvistică**, înfăptuită dincolo de cuvinte.



Către Galateea

de Nichita Stănescu

Aparținând generației șaizeciste, prin anul debutului său literar, dar și prin caracteristicile viziunii și ale limbajului poetic, Nichita Stănescu este un alt excepțional reformator al concepției despre poezie, în general, și despre felul în care această artă se folosește de cuvânt pentru a exprima necuprinsul gândului și inefabilul emoției. Pentru el, ca și pentru genialii săi înaintași, Mihai Eminescu și Tudor Arghezi, autorii înnoirilor radicale din lirica noastră, poezia este *„mirajul totalității, rostire din interior în afară, după ce formarea subiectului creator a parcurs traiectul invers, de progresivă interiorizare”*[1]. Interiorizarea susține dimensiunea reflexivă a textelor lirice și generează adeseori nevoia autodefinirii prin arte poetice.

Către Galateea este o **artă poetică** inserată în ***Dreptul la timp*** (1965), volum ce anunță o altă percepție asupra lumii și a sentimentelor, marcată de fiorul metafizic, de obsesia finitudinii și a neputinței revelării sinelui în limbaj. Poezia aparține neomodernismului prin **reflecția filosofică**, prin **ilustrarea contradicțiilor interioare**, prin **reconsiderarea miturilor**, prin **combinațiile neașteptate de concret și abstract**, prin **ambiguitatea limbajului**, prin **insolitul metaforelor și al imaginilor artistice**, prin **refuzul convențiilor prozodice**.

TEMA creatorului și a operei de artă este dezvoltată cu ajutorul unor **motive literare** comune, cu o înfățișare spectaculos nouă: rugăciunea (motiv întâlnit și la M. Eminescu ori la Octavian Goga), comuniunea om-natură (cu o frecvență remarcabilă de la poezia populară, la lirica romantică, până la cea simbolistă), logosul, nașterea.

Întrucât relația acestui poet neomodernist cu limbajul este una necanonică, motivele amintite se particularizează nu numai prin contextul liric care le găzduiește, ci și prin expresia artistică nouă, cu aspect de incantație magică.

VIZIUNEA DESPRE LUME pe care o transmite această operă dovedește importanța pe care Nichita Stănescu o acordă problemei poeziei/cuvântului, în fapt actului de întemeiere prin cuvânt. Poezia este, în concepția autorului, **hemografie** (scriere cu sânge), *„adică scrierea cu tine însuți”* care se practică astfel: *„Te scrii pe tine pe dinăuntrul sufletului tău mai întâi, ca să poți la urmă să scrii pe dinafară sufletele altora”*[2]. Ea este așadar o formă de autocunoaștere și de cunoaștere, tot atât de necesară pentru poet ca lichidul vital pentru om. Existând așa de adânc în sinele creator, ca orice organ anatomic, separația creator-creație este de neconceput.

Condiția viețuirii artistului este însăși opera. Dacă într-unul dintre eseurile sale Nichita Stănescu afirma că un poet *„este acela care naște”*, în ***Către Galateea*** el schimbă perspectiva. Opera – principiu fertil – este aceea care îl zămislește, în pântecele ei, pe creator. Răsturnarea de roluri propune o viziune inedită asupra operei care încetează să mai fie un *„obiect”*, intrând în rândul ființelor cu existență autonomă, cu trup, voință și sentimente proprii.

Poetul își asumă ipostaza fătului nenăscut, a latenței ce tinde către manifestare, către întrupare, de aici și titlul: ***Către Galateea***. Este evident faptul că autorul neomodernist dă nașterii alte semnificații decât, bunăoară, L. Blaga, cel ce vedea în ivirea pe lume primul semn al

[1] Maria-Ana Tupan, *Scenarii și limbaje poetice*, Editura Minerva, București, 1989.
[2] Nichita Stănescu, *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.

nefericirii, sentința devenirii și a morții și se lamenta astfel: *„De ce m-ai trimis în lumină, mamă,/ De ce m-ai trimis?".* Nichita Stănescu înțelege prin naștere învestirea simbolică a lui ca poet.

TITLUL reliefează **ambiguitatea** ca trăsătură fundamentală a poeziei neomoderniste și este alcătuit dintr-o prepoziție și un nume propriu. *„Către"* face o trimitere spațială, permițând înțelegerea onomatextului în două moduri: adresare către Galateea sau îndreptare/drum către Galateea. Numele propriu resuscitează lumea miturilor grecești. Pygmalion, rege al Ciprului și sculptor, misogin dăruit plăsmuirilor minții și brațelor sale, construiește o statuie de fildeș, Galateea, prototip al frumuseții feminine, de care, spectaculos, se îndrăgostește. Zeița Afrodita o însuflețește și din unirea artistului cu femeia/operă se naște un fiu. Ambivalența muză/iubită face ca și textul stănescian să poată fi citit în două registre: ca artă poetică sau ca poezie erotică. În ambele *„coduri"*, Galateea este cea adorată, desfătare a trupului și a spiritului (*„... știu... sânul tău... și inelul tău..."*), spre ea se direcționează *„rugăciunea"* eului poetic. Celălalt sens al titlului – cale către Galateea – dă numelui propriu valoare de reper toponimic și accentuează înțelesurile mitului: artistul se va afla mereu în căutarea desăvârșirii.

Către Galateea aparține **lirismului subiectiv**, fiind un monolog adresat în care formele pronominale și verbale de persoana întâi (*„știu", „mi", „pun", „mă rog"* etc.) sunt constant dublate de cele de persoana a doua (*„tine", „nu știi", „auzi"*), fapt ce susține, la nivel gramatical, ideea poetică a unei legături placentare a artistului cu Opera.

COMPOZIȚIONAL se disting trei secvențe poetice, cărora le corespund cele trei strofe. **Monologul** își sporește patosul de la o unitate de conținut la alta și este organizat **simetric**. Fiecare strofă debutează cu verbul *„știu"* și se încheie cu **laitmotivul**: *„și mă rog de tine,/ naște-mă".* Prima conține șapte versuri, a doua și a treia – nouă versuri, ultima instituind prin repetiția din final (*„naște-mă. Naște-mă"*) un climax al emoției poetice. Amploarea strofelor și tiparul construcției lor sugerează o trăire cristalizată și puternică, dezvăluită în ardoarea ei prin revenire și insistență.

Incipitul, realizat în spirit neomodernist, este unul provocator: *„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile,/ și umbra ta și tăcerile tale, și sânul tău...".* El se constituie dintr-o enumerație derutantă, asociată cu repetiția, a unor termeni concreți și abstracți ce împiedică stabilirea referinței mimetice. Cuvinte precum: *„timpurile", „mișcările", „parfumurile"* își dovedesc apartenența la clasa **simbolurilor** și impun un alt regim de lectură. După cum observă și M. Riffaterre în ***Semiotique de la poesie***, *„un poem ne spune un lucru și semnifică un altul"*[1], fenomen curent în poezia modernă, ce ține de *„subminarea reprezentării realității prin cuvinte"*[2].

Prima strofă fixează cele două instanțe ale comunicării poetice și schițează două portrete: al *„zeiței"* și al idolatrului îngenuncheat. **A doua** și **a treia** cuprind un conținut sufletesc în revărsare, peste care se înalță aceeași statuie aplecată a celui aflat în rugă (strofa mediană) și mai apoi umbra eterică a divinității invocate – poezia, proiectată peste natură (ultima strofă).

Imaginarul poetic face loc suprapunerilor real-ireal, palpabil-imaterial, aproape-departe, existent-inexistent.

Caracteristicile poeziei, reliefate în prima strofă, sunt voit construite ca o sumă de ambiguități. Știute doar de artist, ele devin pentru cititor doar fulgurații: *„cutremur", „culoare", „melancolie", „secundă"* etc. Adjectivele pronominale nehotărâte (*„**toate** timpurile", „**toate** mișcările",*

---

[1] Cf. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.
[2] *Ibid.*

***toate** parfumurile")*, precum și cele posesive (*„umbra **ta**", tăcerile **tale**", „sânul **tău**"* etc.) indică, prin repetiție, intimitatea absolută a creatorului cu opera. Metaforele folosite în această primă secvență, într-o înșiruire largă ce lasă impresia de inepuizabil, desemnează delicatețea (*„parfumurile"*), vitalitatea (*„sânul"*), insondabilul poeziei (*„umbra"*), care nu i se dezvăluie cu adevărat decât lui, artistului.

Capacitatea ziditoare de lumi a poeziei este atât de mare, încât ea ajunge să se substituie realului și să-i dea acestuia statutul de umbră, de copie a vieții: *„copacii – umbre de lemn ale vinelor tale,/ râurile – mișcătoare umbre ale sângelui tău"*.

Corporalizată, dominatoare, poezia se înstăpânește în timp, acoperind *„secunda"*, trăiește din *„bătaia inimii"*, preia funcția logosului întemeietor *„**primă** silabă tocmai o spui"*. Cunoscută (*„Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine"*), ea rămâne totuși un spațiu vital al misterului etern.

Dar și poetul este o forță creatoare magnifică, ale cărei resurse fără sfârșit sunt sugerate printr-o enumerație ce alătură realul și irealul, suspendă timpul și spațiul, împinge existentul către o hartă necunoscută a ființării: *„Știu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape/ după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea.../ și tot ce e dincolo de ele,/ și atât de departe, încât nu mai are nici nume"*. Puterea lui aproape divină cunoaște, paradoxal, o limitare: *„dreptul la timp"* obținut prin naștere.

Caracterul de rugă al textului poetic este subliniat de revenirea obsesivă la imaginea celui îngenuncheat în fața altarului zeității cu atribute materne, precum și de prezența laitmotivului *„și **mă rog** de tine,/ naște-mă"*. Brutalitatea imperativului este atenuată de asocierea cu verbul reflexiv-dinamic *„mă rog"*. În imaginarul poetic stănescian, poezia apare ca o entitate supraumană, deși născută de om, inflexibilă, deși iubită, aflată *„aproape"*, adică descifrabilă, dar într-un inevitabil *„departe"*, adică inefabilă.

Contradicția logică – poetul așteaptă să fie născut de poezie și trimis în lume, sub timp – nu este decât aparentă. În fapt, ***Către Galateea*** surprinde doar un moment din drumul artistului către perfecțiune.

La fel ca Meșterul Manole, el poate clădi mai departe, *„atât de departe, încât nu mai are nici nume"*. Îndemnul *„naște-mă"*, repetat în final, poate fi expresia dorinței de a-și împrospăta forțele pentru o nouă încercare. Poetul zămislește opera, ea îi oferă temeliile ființei, justificându-l în univers: *„**De aceea**-mi îndoi genunchiul și-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână./ Și mă rog de tine,/ naște-mă"*. Renăscându-l, poezia îl pregătește pe artist pentru o nouă operă și ciclul se reia la nesfârșit.

Interesant este faptul că poetul se desemnează pe sine printr-o sinecdocă: genunchiul. Acest **element de recurență** își potențează semnificația prin asocierea celor două imagini vizuale: *„... îndoi **genunchiul**.../ pe **genunchiul** pietrelor"*. Ruga nu este doar a artistului/omului, ci și a naturii/realului, ambele entități râvnind cu aceeași patimă la întrupare prin poezie.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. ***Către Galateea*** se caracterizează, la **nivel lexico-semantic**, printr-un limbaj poetic înnoitor care asociază, provocator, cuvinte concrete și abstracte (*„și mersul tău, și melancolia ta și inelul tău, și secunda"*), puncte de sprijin ale unor imagini artistice tulburătoare. Termenii antinomici familiari (*„departe"/„aproape"*), cei inventați de poet (*„după-orizontul", „dincolo-de-marea"*) după un model reperabil în interiorul limbii (*„după-amiaza"*), creează o tensiune semantică neașteptată, producătoare de noi înțelesuri, pe deasupra celor consacrate de uz.

La **nivel stilistic**, ambiguitatea este principala trăsătură a textului poetic. Ea este produsul utilizării constante a metaforei, a construcțiilor plurisemnificante, cum este și cea din titlu, a motivelor cu valoare de simbol (rugăciunea, nașterea).

Strofele inegale, versul liber, absența majusculei la începutul versurilor ilustrează libertățile **prozodice** specifice poeziei moderne. Aceste procedee atrag atenția asupra faptului că opera stănesciană își descoperă alte surse de ordine și de armonie decât poezia tradițională.

Către Galateea este o ilustrare a neomodernismului, a formulei lirismului reflexiv, interiorizat, marcat de „*obsesia rupturii*" (Maria-Ana Tupan).



Altă matematică

de Nichita Stănescu

Poezia lui Nichita Stănescu urmează de-a lungul timpului un traseu continuu de abstractizare și conceptualizare. Preocupat în permanență de stabilirea limitelor lirismului, el săvârșește experiențe îndrăznețe, împingându-l către teritorii din ce în ce mai îndepărtate, către vecinătăți care până la el erau considerate prozaice, seci ori incompatibile. Expresia poetică se încifrează, termenii uzuali sunt deposedați de sensul curent și reînvestiți semantic într-o vorbire febrilă cu sinele real, cu sinele inventat, cu un interlocutor abstract, somat în fiecare clipă să renunțe la prejudecățile lui literare și să-i iubească pe visători.[1]

Altă matematică aparține volumului ***Măreția frigului***, apărut în 1972, grupaj de opere în care înnoirea limbajului poetic devine radicală pe direcțiile amintite, poetul dovedindu-se fidel concepției: *„Limba cea vie, vorbirea cea trăită nu încape nici în gramatici consfințite de Academie și nici nu se potrivește cu ce a pierdut fluturele de pe aripa sa"*[2].

Îmbrăcând veșmintele *„vorbirii trăite"*, ***Altă matematică*** este o poezie pe **tema** cunoașterii și a iubirii, o meditație insolită despre caracterul failibil al rațiunii ca mijloc de pătrundere în tainele universale. Paralela cu viziunea blagiană despre *„cunoașterea paradisiacă"*, prin mijlocirea gândirii și despre *„cunoașterea luciferică"*, prin intermediul iubirii, al intuiției, al miturilor se impune de la sine. Autorul neomodernist – Nichita Stănescu – și cel modernist – Lucian Blaga – dau problemei aceeași rezolvare: mintea nu poate răzbate departe, în misterele firii, pe când iubirea unește ființa cu lumea, reintegrând-o armoniei primare. Calitatea limbajului artistic este cea care stabilește diferența între cele două vârste ale literaturii, între cele două scriituri poetice. Câteva **motive** lirice particularizează opera scriitorului, lăsând impresia unor asocieri paradoxale: operațiile matematice, diversitatea lumii, cuplul, suferința, superioritatea sentimentului față de rațiune.

TITLUL este alcătuit dintr-un adjectiv pronominal nehotărât – *„altă"* și un substantiv ce denumește știința care studiază mărimile, relațiile cantitative și formele spațiale, prin raționament deductiv – *„matematică"*. Primul termen relativizează înțelesul celui de-al doilea, trimițând la ideea de reconsiderare a ceea ce este doar în aparență fix, stabil, cert. Sintagma *„altă matematică"* afirmă o perspectivă nouă asupra realității și echivalează cu încercarea de cuprindere a unei revelații ce nu poate fi desemnată cu un cuvânt anume, fie pentru că acesta nu există încă, fie pentru că semnificația este mult prea cuprinzătoare/diferită pentru a fi redată prin orice echivalență sinonimică. Lumea nu poate fi descoperită în esența ei, dar poate fi aproximată prin *„altă matematică"*.

Textul aparține **lirismului subiectiv**, prin dezvoltarea unei inedite demonstrații despre limitele cunoașterii logice, formulate la persoana întâi plural (*„noi știm"*, *„nu știm"*, *„facem"*) sau în disocierile ei (*„eu"*, *„tine"*, *„tu"*, *„mine"*, *„pieri"*, *„revino"*, *„mea"*, *„mi"*).

VIZIUNEA DESPRE LUME se conturează, ca în cazul multor poezii neomoderniste, după lectura literală, prin găsirea cifrului simbolic și acceptând ideea că logica poeziei este, așa cum afirma și Al. Macedonski, *„nelogică la modul sublim"*.

[1] Nichita Stănescu, „Să-i iubim pe visători", în *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.
[2] Nichita Stănescu, „De fapt, ce este limba română?" în *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.

Afirmația ce deschide textul: *„Noi știm...”* lasă impresia rostirii unui adevăr incontestabil, dar care este repede contrazis: *„nu știm...”*. Poezia stănesciană este o persiflare a suficienței umane, a aroganței de subiect cunoscător într-un univers a cărui diversitate de manifestare și de semnificații (*„nor”, „munte”, „capră”, „înger”, „ou”*) scapă minții, formulelor, clasificărilor, în fapt, oricărei încercări de cuprindere a ceea ce, infinit fiind, rămâne de necuprins.

În aceeași zonă de mister abisal se situează și iubirea: *„dar eu și cu tine/ nu știm, vai, nu știm cât facem”*. Interjecția *„vai”* poate fi semnul suferinței îndrăgostitului de a nu putea pătrunde taina sublimă a acestui sentiment.

COMPOZIȚIA relevă stilul derutant al poetului, aspect caracteristic neomodernismului.

Incipitul tulburător introduce lectorul într-un univers de semne contradictorii: *„Noi știm că unu ori unu fac unu,/ dar un inorog ori o pară/ nu știm cât face”*, în care devine evident că *„deplasarea sensului”* și *„distorsiunea”*[1], adică ambiguitatea, devin norme ale stilului lui Nichita Stănescu.

Altă matematică este alcătuită din patru strofe inegale (13/9/4/2 versuri).

Prima strofă reliefează un tipar de construcție bazat pe **simetrii** și pe **elemente de recurență**. Versul întâi afirmă: *„Noi știm...”*, al doilea introduce opoziția: *„dar...”*, al treilea neagă: *„nu știm”*, iar schema aceasta se reia, subliniind incapacitatea omului de a se afla în posesia adevărului ultim.

Strofa a doua semnalează opoziția: *„Ah, **dar**...”* și conține o serie de afirmații absurde pe care le întărește ironic: *„Ah, dar o plapumă/ înmulțită cu un iepure/ face o roșcovană, **desigur**...”*. Această secvență stă sub semnul ludicului și al refuzului integrării expresiei poetice într-un cod cunoscut și acceptat în mod automat de către cititor. Poetul lasă fantezia pură să se reverse în limbaj.

Strofa a treia este un catren în care limba își recâștigă, treptat, capacitatea referențială, oprindu-se asupra cuplului surprins în dimensiunea lui ideală, atemporală: *„rămânem aceiași”*.

Distihul din final conține un elogiu indirect adus sentimentului iubirii (*„inima”*).

IMAGINARUL POETIC. Revolta împotriva cunoașterii cu instrumentele minții se exprimă, în această poezie, prin ridiculizarea modelului operațiilor aritmetice: înmulțirea (*„dar un inorog ori o pară/ nu știu cât face”*), scăderea (*„dar un nor fără o corabie/ nu știm cât face”*), împărțirea (*„dar un munte împărțit la o capră/ nu știm cât face”*), adunarea (*„dar eu și cu tine/ nu știm, vai, nu știm cât facem”*). Fiecare asemenea constatare este precedată de un calcul aritmetic ce debutează cu o formulă devenită laitmotiv: *„**Noi știm** că unu ori unu fac unu”*; *„**Știm** că cinci fără patru fac unu”*; *„**Știm, noi știm** că opt/ împărțit la opt fac unu”*; *„**Știm** că unu plus unu fac doi”*.

Discursul liric este alimentat de o tensiune care crește progresiv, după parcurgerea de către lector al fiecărui ciclu al demonstrației: *„știm.../ dar.../ nu știm”*. Opozițiile însumate sugerează faptul că omul inițiază demersuri de cunoaștere artificiale și nefolositoare, desfășurând energii care îl pun într-o lumină deopotrivă ridicolă (*„Ah, dar o plapumă/ înmulțită cu un iepure/ face **o roșcovană, desigur**”*) și tragică (*„nu știm, **vai**, nu știm cât facem”*). *„Marile neînțelesuri”*, după expresia lui L. Blaga, se îndepărtează definitiv de orizontul uman, umbra lor răsfrântă peste lume lăsând semne caricaturale: *„o varză împărțită la un steag/ face un porc...”*.

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.

Pretenția de a deține un adevăr pe cale matematică, prin determinare cantitativă, i se pare poetului *„barbară”*[1]. Pentru el *„adevărul adevărat pare a fi de natură calitativă”*[2], umplut cu viață, clocotitor. Esența acelui *„unu”* aparent descoperită (*„cinci fără patru fac unu”, „opt/ împărțit la opt fac unu”* etc.) este sortită să rămână *„neposedabilă”*, după cum mărturisește însuși poetul într-unul din eseurile sale: *„Adunare și scădere, înmulțire și împărțire, iată erorile cardinale, proliferate de cantitate, aflătoare numai în cantitate, acte ale geloziei abisale față de unicul neposedabil”*[3].

Cea mai apropiată de *„unu”*, de starea genuină de frumusețe și de armonie a lumii, neintegrabilă în calcule și formule, este totuși iubirea: *„Numai tu și cu mine/ înmulțiți și împărțiți/ adunați și scăzuți/ rămânem aceiași...”*. Pentru a se păstra în orizontul privilegiat al poeziei și al mitului, al esențelor inefabile, ea nu trebuie să fie gândită, ci trăită, exaltată: *„Pieri din mintea mea!/ Revino-mi în inimă!”*.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. Limbajul poetic al acestei opere ilustrează strădania continuă a autorului de *„mutare a zidurilor”* cuvântului mai aproape de viață, de real. Aplicarea operațiilor matematice la reperele lumii concrete, precum *„nor”, „corabie”, „munte”, „capră”* produce efecte șocante asupra cititorului, strategie cunoscută a neomodernismului. Procedeul nu urmărește decât să dea forță ideii că nu mintea, ci inima trebuie să-l călăuzească pe om în drumul lui spre cunoaștere.

La **nivel lexico-semantic** se remarcă faptul că majoritatea termenilor aparțin vocabularului fundamental. Cu toate acestea, expresia artistică este cu totul nouă, rolul esențial, în această transformare avându-l contextul neașteptat, asocierile surprinzătoare: *„o conopidă plus un ou/ face un astragal...”*.

Ambiguitatea și **expresivitatea** caracterizează **nivelul stilistic** al operei. Sursele lor sunt multiple, dar cele mai importante rămân: fantezia combinațiilor lexicale; reînvestirea semantică a cuvintelor, până la transformarea lor în simboluri (*„unu ori unu fac unu”*); repetiția/paralelismul sintactic, generatoare de înțelesuri noi (*„nu știm cât face.../ nu știm cât face.../ nu știm cât facem”*); utilizarea interjecțiilor care schimbă registrul emoției de la dramatismul autentic (*„nu știm, **vai**, nu știm cât facem”*) la grotescul regizat (*„**Ah**, dar o plapumă/ înmulțită cu un iepure/ face o roșcovană, desigur...”*).

Strofele inegale, versul liber, absența majusculei la începutul versurilor sunt aspecte **prozodice** caracteristice modernității care nu reduc armonia lirică la procedeele convenționale de obținere a muzicalității și caută să dea poeziei respirația firească a ideii și a sentimentului.

Altă matematică definește vârsta maturității artistice a autorului și exprimă revolta împotriva înțelegerii lumii prin intermediul formulelor impuse de rațiune. Pentru Nichita Stănescu, doar iubirea, participarea afectivă la viața misterioasă a universului, revelează taine.

Această poezie aparține neomodernismului prin **caracterul reflexiv** al lirismului, prin **insolitul limbajului** artistic, prin **ambiguitate** și **stil derutant**, prin **refuzul convențiilor prozodice**.



---

[1] Nichita Stănescu, „Lauda abecedarului și detestarea aritmeticii”, în *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

REPERE CRITICE

- Nicolae Manolescu, ***Despre poezie***, Editura Aula, Brașov, 2002: „Nichita Stănescu a inventat un limbaj abstract, de semne pure, cel mai abstract din poezia noastră, în care subiectivul și obiectivul se confundă, lucrul și numele lui fac una, iar simbolul nu e mai mult decât semn. Antimimetismul triumfă...”
- Ștefania Mincu, ***Nichita Stănescu. Poezii***, Editura Albatros, București, 1987: „Abia aici în «Dreptul la timp» începe așa-zisul dialog al poetului cu miturile; un dialog original, deoarece mitul nu este adus doar ca mărturie, păstrându-și semnificația conservată de tradiție, ci interogat de poet și interpretat în sensul experienței proprii.”
- Maria-Ana Tupan, ***Scenarii și limbaje poetice***, Editura Minerva, București, 1989: Nichita Stănescu are „tendința de a comunica prin supracuvinte sau «necuvinte», adică, mai curând, printr-un proiect semantic decât prin structurile concrete ale limbii...”
- Alexandru Ștefănescu, ***Introducere în opera lui Nichita Stănescu***, Editura Minerva, București, 1996: „Nichita Stănescu este, mai mult decât alți poeți ai noștri, un iubitor de abstracții. O simplă operație statistică demonstrează că în versurile sale abstracțiile apar cu frecvența cu care apar în versurile lui Vasile Alecsandri diminutivele. Cifre și litere, infinitive lungi, figuri geometrice, noțiuni din diferite științe intră în mod curent, ca niște fire transparente, în țesătura poeziei sale și lor li se adaugă numeroase cuvinte obișnuite, golite de orice concretețe – pasăre, frunză, cal, capră, nor, floare – de parcă, înainte de utilizare, ar fi fost ținute în spirt.”



7 Poezia postmodernă

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definiția conceptului

Termenul *„postmodernism”* a fost folosit pentru prima oară la sfârșitul secolului al XIX-lea, în SUA, cu aplicabilitate în domeniile arhitecturii și picturii. După cel de-al Doilea Război Mondial, pătrunde în limbajul filosofiei și al criticii literare, reprezentând o diferențiere, o etapă în evoluția societății și a culturii, diferită de modernism.

2. Diacronia doctrinei literare

În cultura română, termenul începe să fie folosit în anii '80 și legat de concepțiile și de practica actului artistic promovate de cenaclurile filosofico-literare din București *(Cenaclul de Luni)* și din Cluj *(Echinox)*. Conceptul a fost apoi legat de specificul viziunii și al stilului autorilor care debutează editorial în 1980.

Mircea Cărtărescu, în calitate de scriitor, dar și de teoretician și de analist al fenomenului postmodern, afirmă în lucrarea sa, ***Postmodernismul românesc*** (1999), că acest concept se referă la „o întrerupere a acelei ordini culturale în care este posibilă evoluția formelor și curentelor literare, o convalescență după iluzia modernistă”, considerând că o înnoire fundamentală a literaturii, cel puțin la nivelul conținutului, nu mai este posibilă.

De aceea, unii autori considerați postmoderni (Michel Tournier, Italo Calvino, Umberto Eco și chiar Mircea Cărtărescu însuși, în epopeea ***Levantul***) rescriu literatura deceniilor/secolelor anterioare, dar într-o notă ironică.

După teoreticianul de origine arabă Ihab Hassan, citat de Mircea Cărtărescu, pot fi considerate trăsături ale postmodernismului următoarele:

- fragmentarismul;
- decanonizarea (desființarea canonului, adică a regulilor);
- inexistența referentului (absența raportării la realitate);
- ironia;
- intertextualitatea (legătura afirmată a textului cu alte opere prin pastișă, parodie, citat „ascuns”, aluzie etc.);
- metatextualitatea (textul devine autoreferențial, se explică el însuși);
- hipertextualitatea (un text se scrie – hipertextul –, pornind de la un alt text, ca sursă de bază – hipotextul).

Diferența dintre atitudinea poetului modern (modernist) și cea a poetului postmodern este stabilită de Nicolae Manolescu în lucrarea sa, ***Despre poezie***: „Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiția: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic. Subconștientul său este încărcat de bogăția și de varietatea literaturii anterioare și, nu în ultimul rând, ale aceleia moderne. [...] Postmodernii au întotdeauna ceva de împărțit cu înaintașii lor”.

Poezia postmodernistă se caracterizează prin:

- narativizare;
- biografism (coborârea poetului în sfera existenței personale, a eului empiric);
- apropierea de existența cotidiană, nespectaculoasă, prozaică;
- desolemnizarea discursului poetic;
- refuzul metaforei ca semn al poeticității;
- ironie și autoironie;
- spirit ludic;
- demontarea articulațiilor poemului în fața lectorului, dezvăluirea tehnicilor folosite;
- amestecul de stiluri (solemn, colocvial, stilul reclamei etc.), de specii, de genuri;
- intertextualitate;
- metatextualitate.

Reprezentanți ai postmodernismului: Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Cristian Popescu, Simona Popescu, Ion Bogdan Lefter etc.



Poema chiuvetei

de Mircea Cărtărescu

În cadrul poeziei și al prozei contemporane, Mircea Cărtărescu este un nume cu rezonanță puternică. Pentru poezie, el este un reper de fantezie surprinzătoare și de *„imaginație lexicală nesfârșită"* (N. Manolescu).

Poema chiuvetei aparține ciclului *Idile* din volumul ***Totul***, apărut în 1985, fiind un text reprezentativ pentru viziunea și stilul autorului, dar și pentru direcția postmodernistă. Toate convențiile literare anterioare sunt pulverizate în această operă-provocare: *„poema"* este o proză reașezată în pagină, procedeu ce reamintește de grila de lectură poetică aplicată de Nichita Stănescu legendelor lui Ion Neculce, în volumul ***Respirări***; în calitate de poezie epică, impune prezența unui narator care se dovedește a aparține lumii obiectelor, unde se înregistrează însă ca absență, ca gol – *„gaura din perdea"*; *„personajul liric"* este o chiuvetă îndrăgostită de o stea; relatarea obiectivă se transformă, spre final, în confesiune – sursă de simulat lirism; narațiunea face loc, pe spațiu larg, dialogului și apoi descrierii autoreferențiale, determinând o interferare neașteptată a epicului cu dramaticul și cu liricul; limbajul este vădit apoetic.

TEMA IUBIRII ia astfel o înfățișare șocantă, necanonică. *„Povestea"* de dragoste se desfășoară în lumea obiectelor, având ca protagoniști o chiuvetă bolnavă de dragostea pentru o stea care, la rândul ei, este atrasă de o strecurătoare de supă. Chiuveta deziluzionată este nevoită să se consoleze cu o mușama.

Recuzita romantică a **motivelor** ce însoțesc tema iubirii este radical schimbată. Nu plopii, luna, izvorul sau florile de tei compun acum decorul confesiunii sau *„cutia de rezonanță"* a sentimentului erotic, ci elementele neînsuflețite ale celui mai prozaic spațiu – bucătăria. *„Plângerea"* chiuvetei se face către *„mușama"*, către *„borcanul cu muștar"* ori către *„tacâmurile ude"*.

COMPOZIȚIONAL, textul reprezintă o replică umoristică la tiparul povestirii în povestire. *„Gaura din perdea"* trece de la evocarea nefericitei întâmplări străine de sine la mărturisirea propriei suferințe din dragoste, petrecute în tinerețe, când iubise în taină *„o dacie crem"*.

Incipitul este o formulă inițială de conversație uzuală și reprezintă echivalentul desacralizat al lui *„a fost odată"*.

Cele două părți ale *„poemei"*, delimitate grafic de către autor, corespund strofelor polimorfe din arhitectura lirică tradițională. Despărțite prin conjuncția adversativă *„dar"*, ele pot aminti de distincția celor două planuri din poezia blagiană ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***, planul negației (lumea nu poate fi cunoscută prin rațiune) și planul afirmației (lumea poate fi aproximată prin iubire). Numai că în ***Poema chiuvetei*** separația celor două secvențe nu face decât să permită un nou acces de ironie:

„dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări
căci ea iubea o strecurătoare de supă..." .

În fapt, organizarea grafică a textului în două module nu facilitează sarcina receptării mesajului. Textul conține trei mari secvențe. Prima este reprezentată de idila eșuată a chiuvetei. Următoarea ține de apariția ca *„personaj"* a găurii din perdea și de scurta ei istorisire despre o iubire ratată și ea. Această nouă unitate textuală este anunțată prin puncte de suspensie și deschisă prin adverbul *„cândva"*, substitut epigonic al nobilului *„a fost odată"*. A treia secvență

are rol de concluzie și se derulează în același spirit de farsă: *„dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari/ și tot ce a fost mi se pare un vis".*

Specia, hibridă, are atingeri insolite și comice cu poemul de meditație filosofică (*„și tot ce a fost mi se pare un vis"*), cu fabula (personajele – neanimate – sunt o replică la universul uman), cu idila (*„stea mică, nichelul meu te dorește"*), dar și cu elegia (*„dar, vai!..."*), genul literar rămânând el însuși incert. Amestecul de genuri și de specii este o trăsătură caracteristică postmodernismului.

TITLUL surprinde prin asocierea termenilor aflați în câmpuri lexicale necontingente și cu o încărcătură semantică atât de diferită. Substantivul *„poemă"* trimite la ideea de artă, de rafinament al sentimentului și al limbajului, pe când substantivul *„chiuvetă"* evocă universul domestic, anost. Latura polemică a textului se relevă chiar din această primă sintagmă prefațatoare. Poezia este o pastișă ce ridiculizează temele *„nobile"*, precum și limbajul *„academic"*, așa-zis poetic.

VIZIUNEA DESPRE LUME este subordonată ludicului. Mircea Cărtărescu pune în scenă două povești de dragoste voit banale cu protagoniști neașteptați, dintr-un *„univers strâmt"*, cum este cel al bucătăriei. Aceste „personaje" au sentimente și apucături omenești, împinse de autor în sfera derizoriului: *„chiuveta căzu în dragoste"* cu o stea zărită *„din colțul geamului de la bucătărie"*, *„se confesă"*, *„se plânse"*, *„își mărturisi dragostea"*, fu respinsă, *„îi făcu o propunere mușamalei"*; gaura din perdea iubise *„o superbă dacie crem"* zărită doar *„o dată"*, dar acum are *„copii preșcolari"* și o existență conjugală ternă.

Jovialitatea care domină discursul poetic, lăsând să se întrevadă bucuria jocului imaginației și al limbajului cedează locul, în câteva pasaje, spiritului critic. Sunt menționate în treacăt detalii despre mizeria, sărăcia și dezolarea caracteristice vieții din ultimii ani petrecuți sub comunism: *„vasele cu resturi de conservă de pește"*, *„regatul de linoleum"* și al *„gândacilor de bucătărie"*, *„gaura din perdea"*, *„o superbă dacie crem pe care n-am văzut-o decât o dată..."*. Într-o asemenea lume, valoarea fabulației sporește. Jocul se situează între plăcerea gratuității și imperativele supraviețuirii morale.

IMAGINARUL POETIC instituie un scenariu paralel cu cel dezvoltat de Mihai Eminescu în ***Luceafărul***. *„Preafrumoasa fată"* trece în ipostaza unei chiuvete de bucătărie; principiul masculin superior, dăruit cu atributele focului etern în opera romantică, este substituit de o prezență feminină, ștearsă, inconsistentă: *„o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie"*.

Invocația solemnă rostită de fata de împărat către astru ia forme colocviale (*„– Stea mică [...]/ dă-te jos"*), se impune ca voință de negație a manifestării și nu ca o afirmare a nevoii de absolut (*„nu scânteia peste fabrica de pâine și moara Dâmbovița"*). Spațiul desfășurării *„idilei"* nu mai este cel al visului, în care terestrul și cosmicul se unesc, ci acela al unei realități casnice circumscrise spațiului mai larg al unui București lipsit de orice poezie: *„te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri/ și paratrăznete"*.

Declarația de dragoste a frumoasei muritoare din ***Luceafărul*** se deformează caricatural în poezia lui Mircea Cărtărescu: *„Stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine..."*. Eugen Simion distinge, în această *„falsă fabulă"*, *„un subtil poem al incomunicării, o parodie a cunoscutului motiv romantic"*[1].

---

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Poetul postmodernist polemizează cu marile teme ale literaturii romantice (iubirea ca principiu unificator al lumilor, condiția omului de geniu, drama cunoașterii) și cu motivele ei (visul, viața ca vis). Modelul este surpat prin imitația grotescă, iar miticul se destramă.

Dar, după cum observă același critic *„Mircea Cărtărescu este numai parțial ironic atunci când își intitulează un poem «măreția kitschului», pentru că, văzute dintr-un unghi favorabil liric, obiectele-kitsch, deșeurile civilizației moderne, urâtul cotidian participă, repet, la un mare spectacol. Poezia este, desigur, a ochiului care știe să vadă și să dea o semnificație mai înaltă acestor aglomerări de lucruri apoetice. Imaginația găsește relații neașteptate între ele și le introduce într-un discurs fantezist, ironic și cu premeditare paradoxal"*[1].

Intertextualitatea se face remarcată prin aluzia la câteva opere poetice foarte cunoscute ale literaturii noastre. Motivul nunții eșuate evocă balada lui Ion Barbu, ***Riga Crypto și lapona Enigel***; relaționarea adversativă, prin conjuncția *„dar"*, a celor două mari unități textuale amintește de construcția poeziei ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** a lui Lucian Blaga; formula producătoare a inserției unei narațiuni în alta (*„cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu,/ eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste"*) păstrează rezonanțe cu ***O scrisoare de la Muselim Selo*** de George Coșbuc (*„Să te mângâie Dumnezeu/ C-așa e la bătaie –/ Și-am scris această carte eu,/ Căprarul Nicolae"*).

Rescriind ***Luceafărul*** eminescian, transformat în hipotext, Mircea Cărtărescu se folosește de procedeul hipertextualității pentru a sublinia ideea căderii sacrului în profan și a decăderii miturilor sau poate pentru a forța desolemnizarea unei literaturi considerate intangibilă, exemplară, solemnă.

Jocul își arogă dreptul de a se exercita asupra oricărui material, fără să fie receptat ca blasfemie. Scriitorul postmodern pare a confirma observația lui I. L. Caragiale: doar *„cu oameni proști nu se poate glumi"*.

CARACTERISTICI ALE LIMBAJULUI POETIC. Ca valorificare în spirit parodic a unor teme și a unor modele literare *„grave"*, ***Poema chiuvetei*** ilustrează îndrăzneala lingvistică a unui autor care, la fel ca unii dintre înaintașii săi celebri (Tudor Arghezi și Nichita Stănescu), nu se teme să folosească registrele stilistice cele mai variate. Cuvintele prozaice (*„chiuvetă"*, *„strecurătoare"*) se alătură termenilor științifici sau tehnici (*„nichelul"*, *„paratrăznete"*, *„centrale electrice"*), expresiilor populare (*„sorbind-o din ochi"*), calcului lingvistic (*„căzu în dragoste"*, echivalentul englezescului *fell in love*), limbajului filosofic (*„cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei"*), structurilor colocviale (*„ce să mai vorbim"*), construcțiilor onomatopeice (*„a bolborosit"*).

Sensul denotativ (*„vasele cu resturi de conservă de pește"*) coexistă cu cel conotativ (*„Te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri"*), metafora cade în derizoriu (*„regatul de linoleum"*, *„crăiasă a gândacilor de bucătărie"*), fiind întemeiată pe termeni din câmpul lexical al existenței domestice, casnice. Stilul *„înalt"* este demolat, *„ideea însă (înțeleasă ca scop artistic conștient) este un mortar eficient pentru cele mai eterogene materiale de construcție, indiferent de domeniul din care provin"*[2].

Poema chiuvetei este o creație reprezentativă pentru direcția poetică a postmodernismului, un *„spectacol"* provocator prin viziune și prin limbaj.



---

1 Eugen Simion, *op. cit.*
2 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Vol.1. Poezia*, Editura Aula, Brașov, 2001.

REPERE CRITICE

- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989: „În această fantastică viziune a cotidianului sau, mai bine zis, în această mitologie a cotidianului intră, cu drepturi egale, kitschul, derizoriul, apoeticul în viziuni, uneori, burlești, în desene de cele mai multe ori baroc-onirice. [...] Tinerii poeți de azi se întâlnesc în câteva puncte capitale: refuzul grandilocvenței, triumfalismului în poezie, refuzul poeziei abstracte, ermetizante, inițiatice, și cad de acord, aproape toți, că de la **necuvinte** poetul trebuie să revină la **cuvinte**, de la ideea actului impersonal la realism, biografism, la o desolemnizare a lirismului. [...] Poetul optzecist nu exclude posibilitatea de a inspecta invizibilul, a asculta neauzitul [...], dar nu-și face un program strict din această aventură: aventura lui începe în realitatea imediată, în cotidianul derizoriu; o poezie, așadar, a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică «prozaismul», invenția lexicală a străzii [...]; poezia este și o recuperare a diversității realului, ea intenționează să cuprindă **totul**, sublimul și detritusurile lumii materiale; această aspirație nu exclude livrescul, intertextualitatea (transtextualitatea); convingerea poetului este că orice text cuprinde o infinitate de alte texte și că literatura poate fi sursă de literatură pentru că literatura este un mod de a fi, o formă de existență...”
- Nicolae Manolescu, „Prefață” la antologia ***Aer cu diamante***, Editura Paralela 45, Pitești, 2007: „De la Nichita Stănescu, niciun poet nu este mai modern în limbaj decât Cărtărescu. Rezervele, depozitele tradiționale de cuvinte poetice sunt înlocuite de altele, noi, din domeniul tehnicii și al științelor exacte. Imaginația lexicală este la Cărtărescu nesfârșită. Sub apa și focul cuvintelor, se ascunde ochiul vizionar, în care se formează imaginile altei realități decât aceea comună.”



IV. EVOLUȚIA DRAMATURGIEI

1 Comedia

I. DISOCIERI TEORETICE

1. Definirea conceptului

Comedia (fr. *comédie*) este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, în care se prezintă întâmplări hazlii, cu personaje ridiculizate, antrenate într-un conflict derizoriu, cu un final fericit și un sens moralizator.

Caracteristici:

- intriga este neînsemnată, eroii se confruntă cu false probleme;
- personajele sunt, în general, ființe mediocre, cu multe defecte;
- ele au trăsături îngroșate până la caricatură și stârnesc râsul;
- stilul este parodic;
- ridiculizează aspecte sociale, morale, tipuri umane, tare de comportament;
- urmărește crearea unei atmosfere de bună dispoziție;
- susține, indirect, anumite valori morale.

2. Diacronia speciei

În literatura română, în perioada pașoptistă, comedia este cultivată de V. Alecsandri (ciclul pieselor care o au în centrul lor pe Chirița), care îi premerge lui I. L. Caragiale prin satira socială și morală, precum și prin cultivarea diferitelor tipuri de comic (de nume, de caracter, de situație, de moravuri, de limbaj, de intenție). Contrastul între aparență și esență definește exemplar, în operele lui V. Alecsandri, o lume românească neomogenă, atrasă de splendorile Occidentului, mult îndatorată obiceiurilor și filosofiei de viață orientale.

În comediile lui I. L. Caragiale, a căror acțiune se petrece câteva decenii mai târziu, apare o societate mai evoluată, dar care, odată cu beneficiile progresului social și cultural, își diversifică măștile și strategiile de parvenire.



II. CONTEXTUALIZARE/ILUSTRARE

O scrisoare pierdută

de Ion Luca Caragiale

Teatrul lui I. L. Caragiale este o reflectare a epocii sale, dar și o circumscriere a particularului în universal, o subliniere adeseori caricaturală a defectelor unei anumite societăți (cea românească, de la sfârșitul secolului al XIX-lea), dar și ale societății în general, ale anumitor indivizi, precum și ale omului dintotdeauna și de pretutindeni.

Cele patru comedii caragialiene prelungesc, cu mijloace mai rafinate, satira socială și a caracterelor făcută de V. Alecsandri, ca întemeietor al repertoriului teatral românesc în perioada pașoptistă.

O noapte furtunoasă (1879), ***Conu´ Leonida față cu Reacțiunea*** (1880), ***O scrisoare pierdută*** (jucată în 1884, publicată în ***Convorbiri literare*** în 1885), ***D-ale carnavalului*** (1885) realizează laolaltă o imagine a vieții sociale, politice, familiale, culturale a timpului, cu osatură atemporală, prin mijlocirea comicului.

Comedia, ca **specie**, presupune o abordare dintr-un unghi vesel a unei problematici grave, tot atât de importantă ca și aceea care face substanța tragediei sau a dramei. Numai că ea susține indirect o anumită morală, anumite principii de conduită și un model de caracter. **Situațiile hazlii**, **personajele ridiculizate**, **conflictul neînsemnat**, în esență, **finalul fericit**, **stilul parodic** sunt trăsături ale speciei care propune o îndreptare, prin râs, a moravurilor. În viziunea lui Molière, marele comediograf francez al clasicismului, *„cele mai bune săgeți ale unei moralizări posace sunt adesea mai puțin puternice decât ale satirei [...]. E o lovitură mare dată viciilor, când le expui râsului obștii întregi"*.

TEMA ***Scrisorii pierdute*** este una socială, cu implicații politice. Autorul urmărește ironic agitația provocată de pierderea unei scrisori de dragoste compromițătoare, ce devine instrument de șantaj politic și de ascensiune socială. Întrucât este expusă viața intimă a prefectului, a liderului local al partidului liberal și a soției sale, strădaniile de a recupera biletul dezonorant dezvăluie, în cercuri din ce în ce mai largi, care implică în acțiune și alte personaje, o societate coruptă, la fel de murdară în viața publică și în cea privată. Bilețelul prin care prefectul Ștefan Tipătescu își dezvăluia legătura amoroasă cu Zoe Trahanache, soția conducătorului politic local, se transformă pentru liderul grupului independent, Nae Cațavencu, într-o șansă nesperată de a fi ales deputat, cu susținerea partidului aflat la putere. În felul acesta se pun în lumină diverse fațete ale vieții orașului de provincie și nu numai: căsătoria ca mijloc de acces în înalta societate, adulterul, falsa prietenie dintre capii puterii, șantajul, mita, însușirea fondurilor din banii publici, falsificarea listelor electorale, fraudarea alegerilor. Această operă este o **comedie de moravuri** care include o serie de **motive** literare larg răspândite în *commedia dell'arte* a Renașterii, dar și în comedia franceză clasică: păcălitorul păcălit (Cațavencu), amorezul (Tipătescu), bărbatul înșelat (Trahanache), sluga profitoare (Pristanda), pactul taberelor adverse etc.

Modul de reflectare a temei este unul jovial, dramele, câte există, sunt atinse în treacăt, atenția lectorului este direcționată către latura comică a faptelor/situațiilor. Șerban Cioculescu (*Caragialiana*) este de părere că în tot teatrul comic al lui Caragiale, numai Zoe trăiește cu adevărat o dramă. În secolul al XIX-lea, compromiterea publică a unei femei care a ajuns să aibă o poziție materială și socială remarcabilă, prin căsătoria cu un bărbat *„zaharisit"* și la un anumit

confort sufletesc procurat de un amant tânăr, în plină ascensiune, ar fi însemnat distrugerea ei, un stigmat moral definitiv.

Lamentațiile eroinei devin însă hazlii prin repetiție, prin contextul în care se manifestă (naivitatea incredibilă a soțului care nu observă că este înșelat/încrâncenarea amantului de a găsi o soluție), prin asocierea cu alte reacții (leșină, amenință, se indignează etc.).

VIZIUNEA DESPRE LUME a autorului se lasă descifrată cu destulă ușurință, căci lectorul simte zâmbetul zeflemitor al comediografului, citind lista personajelor (*„Nae Cațavencu, avocat, director proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaților»..."*), parcurgând replicile (*„Mă trag înapoi, alunec de pe uluci și caz pe maidan, peste un dobitoc, care pesemne trecea ori ședea lângă uluci. Dobitocul începe să strige, toți din casă sar năvală la fereastră..."*) sau indicațiile scenice (*„Cațavencu – ștergându-se repede la ochi și remițându-se d-odată, cu tonul brusc, vioi și lătrător"*).

În studiul dedicat comediilor lui Caragiale, T. Maiorescu observa că *„îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie"*. Se înțelege de aici că zâmbetul dramaturgului este amar, iar situațiile hilare construite de el, personajele șarjate, replicile stereotipe deconspiră un mecanism social grav avariat, o lipsă acută de principii morale ordonatoare, un vid sufletesc îngrijorător. La Caragiale, râsul devine o formă de protest, exprimarea unui dezacord tranșant cu o lume românească neașezată, plină de contraste, supusă interesului personal, cinismului și vulgarității. Revolta scriitorului, dedusă din faptele, reacțiile și vorbele eroilor săi, căci în genul dramatic autorul se retrage în spatele personajelor, e de aceeași vehemență cu cea afirmată în articolele vremii, precum *„Păreri libere"*, publicat în 1900, în care Caragiale acuză: *„Trecem pe lângă absurditate și nu ridicăm măcar o sprânceană revoltată; auzim neghiobia și nu zbârcim măcar dintr-o nară dezgustată, vedem impostura și ticăloșia, și zâmbim frumos, ca la întâlnirea celor mai bune cunoștințe"*.

Dramaturgul nu-și urăște personajele, dar le privează cel mai adesea de substanța care le face oameni cu adevărat. Dandanache, Farfuridi, Brânzovenescu sunt mai degrabă niște marionete, Cetățeanul turmentat e inconsistent, polițistul Ghiță e lacom și servil, Cațavencu este un orgolios fără limite și un șantajist fără noroc, Trahanache este un om cu inerții de comportament și de limbaj etc.

Niciun personaj pozitiv nu luminează scena. Firul evenimentelor nu face decât să scoată la lumină un șir nesfârșit de tare omenești. Este ceea ce-l face pe criticul Eugen Lovinescu să susțină că teatrul lui Caragiale *„e întristător ca un spital de infirmități morale și intelectuale"*.

Mesajul umanist al comediei rămâne însă încredințat unui *„public responsabil și grav, singurul cu care se poate stabili o fructuoasă relație de complicitate. În definitiv, nu putem râde de toate personajele lui Caragiale și nu putem rămâne perplecși în fața versatilității lor morale, decât dacă suntem în posesia unui sistem normal de conduită..."*[1].

TITLUL este unul tematic (G. Genette) și numește, în fapt, intriga. Substantivul *„scrisoare"*, primind articolul nehotărât *„o"*, face ca obiectul denumit să capete valoare de generalitate. Scrisoarea pierdută de Zoe și obținută de Cațavencu este una între altele, fapt dovedit de propulsarea politică a lui Dandanache, prin intermediul unui alt bilet amoros, devenit instrument de șantaj.

Așadar, pierderea unei scrisori de dragoste, ca fenomen repetitiv care sugerează neglijența, imprudența amanților, generează același impact psihologic (tentația murdară) și același efect social (parvenirea).

---

[1] Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

Dacă o scrisoare de amor interzis, extraconjugal, este un fapt curent, atunci încercarea de a obține tăcerea celui ce o găsește și se consideră îndreptățit să profite de pe urma ei, este tot o situație obișnuită, cum și promovarea unui astfel de individ într-o poziție socială însemnată devine un lucru obișnuit. Se observă astfel că un aspect ținând de viața privată are nefaste reverberații în viața publică.

Scrisoarea pierdută capătă importanța unui personaj urmărit cu asiduitate de ceilalți (Tipătescu, Zoe, Trahanache, Ghiță, Cațavencu), apărând miraculos, apoi dispărând subit și îndeplinindu-și exemplar rolul de a întreține tensiunea dramatică.

În viziunea lui Șerban Cioculescu, scrisoarea este simbolul puterii. Câtă vreme Cațavencu are în posesie scrisoarea prefectului către Zoe, este sigur că va fi sprijinit în alegeri, ceea ce îl face neînduplecat la rugăminți și insensibil la alte oferte. Când o pierde, își schimbă radical atitudinea, se lasă batjocorit și îl îmbrățișează pe noul ales. Fermitatea lui Cațavencu, dinainte de falimentul iluziei de a ajunge deputat, o trăiește și Dandanache, doar că acesta o manifestă fără discontinuități, căci nu numai că se află încă în posesia scrisorii, dar intenționează să o păstreze și să se folosească în continuare de ea.

Pe măsură ce acțiunea înaintează, scrisoarea își asociază noi semnificații. Inițial, ea este doar expresia unui sentiment intim. Îndată ce este pierdută, ea înseamnă girul păstrării onorabilității (Zoe), tihna avantajelor funcției și a relației amoroase (Tipătescu), provocarea de a doborî, cu aceleași mijloace cu care s-a ridicat, un adversar politic *„mișel”* (Trahanache), șansa unei ascensiuni politice rapide, prin presiune (Cațavencu), dovada zelului de subaltern (Pristanda). Documentul ce tulbură atâtea minți și naște emoții atât de puternice îi servește lui Caragiale la ridicarea măștilor eroilor săi, pentru a-i înfățișa lectorului în nuditatea lor sufletească.

CONFLICTUL este, ca în cazul oricărui text dramatic, axul vital al operei. El se conturează încă din scena I, când Tipătescu citește ziarul scos de Cațavencu și află că a fost dat *„unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghearele unui vampir”*. Opoziția Tipătescu (*„vampirul”*)/ Cațavencu (*„mișelul”*) deschide seria conflictelor **exterioare** care sunt într-un număr semnificativ: Tipătescu și Trahanache/Cațavencu; Tipătescu, Zoe și Trahanache/ Cațavencu; Farfuridi și Brânzovenescu (agitați de ideea trădării partidului)/ Tipătescu; Zoe (hotărâtă să lupte împotriva guvernului și a tuturor adversarilor redobândirii liniștii ei)/ Tipătescu; Zoe și Tipătescu (forțați să accepte candidatura lui Cațavencu)/ Trahanache; Farfuridi, Brânzovenescu și grupul lor/Cațavencu și grupul lui de susținători; Zoe (reaflată în posesia scrisorii)/Cațavencu (neputincios) etc. Conflictul principal ține de înfruntarea celor două tabere politice, reprezentanții puterii – Tipătescu, Trahanache, implicit Zoe – și reprezentanții grupului independent – Cațavencu și susținătorii. Toate celelalte conflicte derivă din acesta și i se subordonează. Acumularea impresionantă și relativ rapidă de opoziții poate părea paradoxală în cazul unei comedii. Dar, dacă în plan familial pierderea scrisorii de către Zoe nu produce nicio tulburare, deoarece Zaharia Trahanache este convins că documentul este un fals, în planul vieții publice se stârnește un adevărat uragan. Această ieșire din imobilitate a atâtor personaje, reacțiile lor la noul stimul, înflăcărarea declarațiilor și a gesturilor prin supradimensionare, devin comice, cu atât mai mult cu cât rezolvarea tensiunilor create este neașteptată, vine din altă parte decât s-ar fi crezut (nu Cațavencu restituie scrisoarea, ci Cetățeanul turmentat) și face ridicole toate animozitățile.

Un fapt menit să creeze discuții inflamate între soți stârnește ambiții, frustrări, rivalități într-un oraș întreg. **Tehnica** este aceea a **bulgărelui de zăpadă** care, prin rostogolire, crește spectaculos.

Conflictul se stinge treptat, prin introducerea câtorva **elemente-surpriză**: polița falsificată de Cațavencu, îndepărtat astfel de pe poziția lui agresivă; numirea drept unic candidat al partidului a lui Dandanache, ceea ce va liniști temerile lui Farfuridi și ale lui Brânzovenescu. Dar Caragiale păstrează până spre final suspansul, amânând reapariția în scenă a lui Cațavencu, despre care Zoe crede că, deși nu e de găsit nicăieri, a încredințat redacției ziarului, spre publicare, scrisoarea compromițătoare. Tensiunea care încă plutește între cele două tabere se explică prin faptul că Zoe nu știe că avocatul șantajist a pierdut scrisoarea, iar Cațavencu ignoră existența documentului falsificat, găsit de Trahanache. Chiar și când (în scena VII a ultimului act) Cațavencu reintră în acțiune, mărturisind *„crima"* de a fi pierdut el însuși scrisoarea, încordarea se perpetuează, fiindcă biletul de amor ar putea suscita pretenții năucitoare din partea altui oportunist. Acesta este totuși momentul în care dramaturgul încheie seria situațiilor conflictuale. Cetățeanul turmentat regăsește scrisoarea și o înmânează Zoei.

RĂSTURNĂRILE BRUȘTE DE SITUAȚIE, caracteristice comediei, înlesnesc depășirea momentelor dificile, produc relaxarea atmosferei și îi permit acțiunii să se reinstaleze într-o sferă senină, veselă.

CONSTRUCȚIA SUBIECTULUI. Acțiunea se desfășoară *„în capitala unui județ de munte, în zilele noastre"*, după cum precizează autorul însuși. **Indicele spațial**, destul de vag, face ca locul faptelor să se dilate prin posibile identificări. **Indicele temporal**, *stricto sensu*, trimite la contemporaneitatea lui Caragiale, iar în sens lărgit la prezentul, mereu altul, al lectorului. Dacă timpul istoric al autorului se suprapune imediatului căruia îi aparține cititorul, fiind tot *„în zilele noastre"*, atunci faptele înfățișate capătă caracter de permanență. *„Timpul rotitor"* (C. Noica) e mereu același, căci mobilurile oamenilor, pasiunile și intrigile, suferințele și izbânzile rămân, în mare, neschimbate. De altfel, **realismul** comediei, pe care și T. Maiorescu îl sesiza la vremea publicării ei, impune caracterul reprezentativ al situațiilor de viață ilustrate. Toate evenimentele care compun acțiunea se derulează de-a lungul a trei zile, la finalul campaniei electorale și în perioada desfășurării alegerilor din anul 1883. Fundalul interacțiunii personajelor devine astfel verosimil.

EXPOZIȚIUNEA face cunoscute lectorului două personaje, Ștefan Tipătescu, prefectul județului și Ghiță Pristanda, polițistul, care discută despre un articol din ziarul *Răcnetul Carpaților*, editat de fracțiunea independentă condusă de avocatul Nae Cațavencu. Însemnările din articol lasă să se întrevadă rivalitatea politică dintre Tipătescu și Cațavencu, cel dintâi fiind considerat de cel din urmă *„vampir"* local (noțiunea de *„vampir"* fiindu-i explicată de Tipătescu lui Pristanda cu formula *„unul care suge sângele poporului"*). Animozitatea dintre cei doi oameni politici, dezvăluită încă din prima frază a textului, anticipează conflictul principal al comediei.

INTRIGA este dozată în scenele I și II ale primului act și revelată treptat, pentru sporirea tensiunii dramatice. Ea este conținută parțial în povestirea *„polițaiului"* către prefect despre ceea ce ascultase pe furiș, cățărat pe ulucile casei lui Cațavencu, la fereastra deschisă. Avocatul vorbea despre o scrisoare care urma să îi aducă voturile râvnite, dar înainte ca Ghiță să-i audă conținutul, cineva dinăuntru aruncase pe geam un chibrit aprins și el se prăbușise peste un trecător. Veriga lipsă din relatarea lui Pristanda este cunoscută în scena II, când Trahanache, președintele organizației locale a partidului de guvernământ și prietenul prefectului, îi aduce

acestuia vestea că a avut o întrevedere cu Nae Cațavencu și a aflat că deține o *„scrisoare de amor în toată regula"*, adresată de Tipătescu soției sale, Zoe Trahanache. Biletul de dragoste urma să fie publicat două zile mai târziu.

Evenimentele se succedă într-un ritm alert și de aceea expozițiunea se intersectează cu intriga, iar intriga antrenează instantaneu **desfășurarea acțiunii**. Trahanache vede în scrisoarea aflată la Cațavencu doar un fals josnic și îl roagă pe *„prietinul"* său să nu se tulbure și mai ales să nu-i spună nimic Zoei, consoarta prea *„simțitoare"*. Tipătescu ordonă arestarea *„mișelului"*, dar Zoe îi cere lui Ghiță să-l elibereze imediat, pentru a negocia cu el condițiile redobândirii documentului incriminator. Cațavencu solicită, în schimbul scrisorii, să-i fie sprijinită candidatura ca deputat. Farfuridi și Brânzovenescu, doi membri de frunte ai partidului de guvernământ, prind de veste despre contactele repetate cu adversarul lor politic și se tem că prefectul trădează interesele grupului lor, urmărind să-l susțină pe Cațavencu drept candidat la colegiul al II-lea.

Cu mari strădanii, Zoe își convinge amantul să-l sprijine pe Cațavencu în alegeri și amândoi încearcă să-l înduplece pe Trahanache, omul decis totuși să afle dedesubturile poziției solide a adversarului și să-l distrugă.

De la București sosește o depeșă care anunță obligația colegiului al II-lea de a-l alege *„cu orice preț, dar cu orice preț"* pe Agamemnon Dandanache, un candidat necunoscut ce urmează să sosească din capitală. Zoe și Tipătescu sunt copleșiți de situație.

În sala mare a primăriei, unde se țin discursurile electorale finale, Cațavencu și Farfuridi se confruntă oratoric pentru ultima oară, fiindcă președintele Comitetului electoral, același Zaharia Trahanache, anunță solemn numele candidatului susținut de grupul liberal local. Zoe și Tipătescu sunt înștiințați de Zaharia că a găsit două giruri falsificate de Cațavencu și că în felul acesta șantajistul va trebui să renunțe la pretențiile anterioare.

Proclamarea lui Agamemnon Dandanache produce o mare indignare în rândul susținătorilor lui Cațavencu, precum și perplexitatea celui din urmă. Încercarea avocatului de a riposta, dezvăluind imoralitatea Zoei și ridicolul posturii de soț înșelat a lui Trahanache, este curmată de intervenția promptă a lui Ghiță și a oamenilor lui. Această **scenă** reprezintă **punctul culminant**.

DEZNODĂMÂNTUL, caracteristic comediei, este unul fericit. În încăierarea celor două tabere, Cațavencu pierde scrisoarea. Dandanache este ales deputat și Cetățeanul turmentat care, providențial, regăsește documentul intim ascuns în căptușeala pălăriei avocatului, îl înapoiază *„andrisantului"*, adică Zoei. Aceasta îl iartă pe Cațavencu, dar îi impune să conducă din grădina primăriei manifestația publică și banchetul popular organizate în cinstea proaspătului deputat.

Ca orice text dramatic, ***O scrisoare pierdută*** este realizată astfel încât să poată fi reprezentată pe scenă. Pentru a păstra tensiunea subiectului la nivelul necesar captării continue a interesului cititorului/spectatorului, Caragiale utilizează mai multe procedee. Criticul Florin Manolescu remarcă plasarea la finalul fiecărui act a câte unui fapt cu rol de *„obstacol creator de tensiune"*[1] (pentru actul I – anunțul lui Trahanache cum că l-a prins pe Cațavencu, *„onorabilul"*, cu o plastografie; pentru actul al II-lea – primirea depeșei de la București care solicită susținerea altui candidat; pentru actul III – încăierarea), un element-surpriză care împinge acțiunea către un orizont

[1] Florin Manolescu, *op. cit.*

neanticipat de receptor. Suspansul este întreținut magistral și prin amânarea introducerii în scenă a unor personaje-cheie, cum sunt Cațavencu și Dandanache. Despre Cațavencu se vorbește încă din scena I a primului act, dar el apare abia în scena VII din actul II, iar Dandanache, numit în ultima scenă a actului al II-lea, se ivește abia în scena II a actului al IV-lea. Abia după ce lectorul/ spectatorul și-a construit o imagine proprie despre acești actanți, bazată pe comentariile celorlalte personaje, are loc includerea lor propriu-zisă în acțiune.

Convenția teatrală impune anumite limite de timp și de spațiu desfășurării dramatice, dar Caragiale știe să le depășească. În acest sens, Florin Manolescu numește procedeul lărgirii scenei, folosit de autor pentru a lăsa impresia de viață autentică, nesfârșită și nestingherită în curgerea ei. Astfel, prin relatările lui Ghiță sunt aduse în proximitatea spațiului limitat al acțiunii, soția lui, cei nouă copii ai săi, popa Pripici, Tăchiță, Petcuș, Zapisescu – acoliții lui Cațavencu, ministrul care îl cheamă la telegraf pe prefect; Trahanache îl amintește pe fiul său de la facultate etc. Consecința utilizării acestor procedee este *„de a pune scena în legătură cu lumea"*[1], de a face din ficțional un afluent al realului.

PARTICULARITĂȚI ALE COMPOZIȚIEI TEXTULUI DRAMATIC. Textul dramatic are o organizare particulară care include: **lista *persoanelor*** ce participă la acțiune; **didascaliile** – indicații referitoare la diviziunile operei (acte, scene), la decor, la timp, la mișcarea personajelor, la gesturile, la mimica, la tonul, la sentimentele acestora etc.; gruparea acțiunilor în **acte** și **scene**; succesiunea de **replici**, întrucât **dialogul** devine modul de expunere dominant.

Pagina inițială a ***Scrisorii pierdute*** este un fragment cu funcție metatextuală în care sunt identificate specia (*„comedie"*), compoziția (*„în patru acte"*) și participanții la acțiune împreună cu funcțiile lor (*„Ștefan Tipătescu, prefectul județului"*), cu îndeletnicirile și implicările lor (*„Tache Farfuridi, avocat, membru al acestor comitete și comiții"*), cu automistificările lor (*„Agamemnon Dandanache, vechi luptător de la '48"* sau *„Nae Cațavencu, avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaților»..."*), cu „greutatea" responsabilităților asumate (*„Zaharia Trahanache, prezidentul comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții"*), cu relațiile dintre ele (*„Zoe Trahanache, soția celui de sus"*) etc.

Acest prim contact cu personajele preia unul din rolurile expozițiunii din textul epic, îndeplinind funcția caracterizării directe, realizată de către narator (autor).

În cazul lui Cațavencu, poziția malițioasă a autorului se identifică prin denumirile bombastice, a ziarului și a *„Societății Enciclopedice-Cooperative «Aurora Economică»"*. În ceea ce-l privește pe Dandanache, abia în actul al IV-lea, după ce eroul își face apariția și își dezvăluie obtuzitatea și ticăloșia, se poate înțelege calificarea *„vechi luptător de la '48"* ca o etichetare batjocoritoare, în conflict radical cu esența *„patriotică"* a personajului. În egală măsură, abia pe parcursul lecturii se lămurește statutul echivoc al Zoei, de *„soție a celui de sus"*, în situația în care, în capul listei, se află Tipătescu.

În consecință, în lista *„persoanelor"*, Caragiale așază măști personajelor (termenul *persona* înseamnă *mască*) sau, dimpotrivă, face gestul de a le ridica, fără a-l duce până la capăt, într-o complicitate veselă cu cititorul.

La finalul acestei dintâi prezentări a eroilor, autorul plasează notațiile despre timpul și spațiul acțiunii. Cum personajele au un nume (în general transparent, sugerând caracterul celui care îl poartă), o identitate socială, ele sunt puse într-un sistem de interrelaționare și beneficiază de un cadru spațio-temporal al mișcării, prologul e încheiat și acțiunea poate începe.

---

[1] Florin Manolescu, *op. cit.*

Prin **didascalii** se numesc articulațiile mari ale textului: (**actele** - actul fiind principala subdiviziune a textului dramatic, cu o acțiune unitară, delimitată printr-o pauză de celelalte părți ale operei) și **scenele** (scena reprezentând o subîmpărțire a actului ce aduce o modificare la nivelul prezenței personajelor sau a timpului/spațiului acțiunii).

O scrisoare pierdută este alcătuită din patru acte și 44 de scene, grupate astfel: actul I – 9 scene; actul II – 14 scene; actul III – 7 scene; actul IV – 14 scene.

Actul I prezintă atacurile ziarului condus de Cațavencu împotriva lui Tipătescu, exercitarea șantajului asupra grupului aflat la putere, prin mijlocirea scrisorii pierdute de Zoe și dobândite de Cațavencu, surescitarea Zoei și a amantului său, începutul bănuielilor de trădare a partidului nutrite de Farfuridi și de Brânzovenescu.

Actul al II-lea surprinde tratativele cu Nae Cațavencu, pentru recuperarea scrisorii și, în cele din urmă, hotărârea prefectului și a Zoei de a-l susține pe politicianul independent în alegeri; decizia abia luată este minată de telegrama sosită de la *„centru”* care solicită imperios alegerea lui Dandanache.

Actul al III-lea se oprește asupra zilei dinaintea votării. Sunt prezentate discursurile electorale ale celor doi contracandidați, Farfuridi și Cațavencu, și proclamarea numelui candidatului susținut de colegiul II: Agamemnon Dandanache. Întrunirea de la primărie sfârșește într-o confruntare fizică a taberelor opuse.

Actul al IV-lea aduce rezolvarea conflictului. Cațavencu pierde scrisoarea și aceasta, regăsită de Cetățeanul turmentat, e redată Zoei. Dandanache este ales deputat și Cațavencu îl omagiază, conducând festivitatea organizată în cinstea lui.

Actele II și IV au un număr mai mare de scene, fapt datorat importanței majore a acțiunilor conținute. Ele se află într-un raport de **simetrie inversă**. Actul al II-lea duce la complicarea maximă a acțiunii și la un **climax** al tensiunii dramatice, actul ultim anulează toate sursele conflictuale și face să descrească treptat încordarea emoțională, aducând-o la punctul zero.

Dar didascaliile furnizează și informații despre decor (casa lui Tipătescu, sala cea mare a primăriei, grădina casei lui Trahanache), schimbarea cadrului fiind și o sugestie a trecerii timpului. Unele indicații scenice au o valoare strict funcțională, fixând, spre exemplu, poziția unui personaj față de celelalte: *„Farfuridi (de la tribună)”*, în timp ce altele sunt studii psihologice în miniatură: *„Pristanda (uitându-se pe sine și râzând): Curat condei! (luându-și numaidecât seama, naiv) Adicăte, cum condei, coane Fănică?...”*.

Retras în spatele personajelor, autorul se folosește de indicațiile scenice spre a le defini caracterul: *„Cațavencu (întrerupându-l lătrător)”*; procesele de conștiință: *„Tipătescu (în luptă cu el însuși)*; sentimentele: *„Brânzovenescu (cu îndoială)”*; emoțiile: *„Zoe (înecată)”* procedând precum naratorul omniscient, căruia nu-i scapă nimic din existența eroilor săi.

Textul trăiește din schimbul de **replici**, dialogul devenind o modalitate de organizare compozițională. Replicile au un anumit ton: *„Farfuridi (grav)”*, sunt însoțite de manifestări nonverbale: *„Cetățeanul (sughite)”*; *„Cațavencu (plâns cu hohot)”*, au reliefuri intonaționale: *„Cațavencu (îngrașă vorbele)”* răsună, sunt vii, în ciuda faptului că personajele rămân schematice, date fiind limitele de timp, de spațiu, de acțiune pe care le presupune genul dramatic în sine.

Mai rar, Caragiale folosește și **monologul** scenic, precum în secvența destăinuirii lui Ghiță în legătură cu avantajele poziției sociale a șefului său și, în contrapondere, cu neajunsurile dintr-o *„famelie mare”* cum este a lui.

PERSONAJELE. CONSTRUCȚIA PERSONAJELOR. Pompiliu Constantinescu afirma: *„Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri, unele mai adânci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic”.*

Tipurile realizate de autor dovedesc capacitatea lui de a filtra detaliile care însoțesc particularul, accidentalul și de a reține astfel esența umană. Același critic literar distinge în Cațavencu *„demagogul”*, în Pristanda *„micul funcționar prost plătit, găinar, din cauza mizeriei”*, în Cetățeanul turmentat *„omul fără opinie politică”*, în Trahanache *„un ramolit în fază benignă”*, dar *„și simbolul unui șef de organizație, cu fals prestigiu de autoritate”*, în Dandanache *„pelticul și uitucul, bătrânul decrepit, un tip de profitor politic”*, în Tipătescu *„micul satrap”*, în Farfuridi și Brânzovenescu niște *„ramoliți, incapabili”*, în Zoe femeia *„mai emancipată, mai voluntară, care unește ambiția socială și grija de reputație cu amorul clandestin”*[1]. Aceste tipuri își au un corespondent mai puțin evoluat în celelalte comedii ale autorului, în care acțiunea se petrece într-un mediu social inferior, cel al mahalalei. În ***O scrisoare pierdută*** lumea înfățișată este cea a intelectualilor de provincie, *„zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala și cea burgheză”*[2].

Totodată, universul uman construit de dramaturg are **coordonatele** lui **eterne**, ceea ce face ca opera autorului să nu se perimeze, să nu-și piardă valoarea de document de viață palpabilă.

Eroii lui Caragiale, deveniți memorabili și atemporali, prin câteva **schimburi de replici**, prin orgoliul, prin ambițiile, prin șiretlicurile, prin fixațiile lor sunt pasiuni umane în mișcare. Scriitorul are capacitatea extraordinară de **a-i diferenția**, chiar și când conținutul lor moral seamănă izbitor, în ciuda faptului că genul dramatic nu este atât de bogat în posibilități de caracterizare precum genul epic.

Dacă Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu sunt politicieni de aproximativ aceeași vârstă, ramoliți, *„incapabili”*, ei se individualizează totuși radical. Trahanache devine simpatic prin inocența manifestată în fața dovezii clare de adulter și prin dragostea paternă pentru Zoe, Farfuridi este maniac și arogant, obositor în discursul său prolix și ilogic, Brânzovenescu este un individ șters și laș.

De asemenea, Farfuridi și Cațavencu ilustrează deopotrivă postura demagogului, dar sunt inconfundabili: cel dintâi – anchilozat în *„gândirea”* lui politică, cel de-al doilea – cameleonic, receptiv la orice schimbare, gata oricând de compromis.

În această comedie nu se poate fixa cu certitudine personajul principal și nici nu se poate vorbi despre un personaj pozitiv propriu-zis. Cea mai elocventă caracterizare a umanității surprinse de dramaturg, în întregul ei, o face Tipătescu printr-o replică succintă, dar cât se poate de grăitoare: *„Ce lume!”.*

Ștefan Cazimir menționează ca modalitate de construire a personajelor caragialiene și **procedeul revelațiilor succesive**, ca în cazul lui Pristanda, a cărui evoluție *„perfect logică și unitară, e pe alocuri imprevizibilă”*[3]. Spre exemplu, polițistul care îl arestează abuziv pe Cațavencu își cere iertare mai apoi, îi declară că în inima lui are alte sentimente, dar că datoria îi dictează acțiuni împotriva considerațiilor personale. Servilismul manifestat în chip neașteptat față de cel ce devenise dușmanul de moarte al lui Tipătescu aduce astfel *„o confirmare nebănuită a esenței*

---

[1] Pompiliu Constantinescu, „I. L. Caragiale”, în volumul *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1976.

[2] *Ibid.*

[3] Ștefan Cazimir, „Comediile”, în *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1976.

sale deja cunoscute"[1]. Pristanda nu e doar sluga prefectului, e o slugă posibilă pentru orice posibil stăpân. În realizarea personajelor apar și **simetrii**, **opoziții**, **nuanțări**. Și Cațavencu, și Dandanache urmăresc ascensiunea politică/socială prin intermediul șantajului cu o scrisoare de amor, dar, în timp ce unul coboară vertiginos treapta mult râvnită, celălalt o urcă triumfător. Nuanțarea poate fi întrezărită în cazul personajelor Farfuridi și Brânzovenescu. Unul exagerează, celălalt temperează, primul este vocea, al doilea se transformă în ecou: *„Farfuridi – Ei, pentru cine votăm? Brânzovenescu – Pentru cine votăm?"*.

Organizarea personajelor în **cupluri comice** le reliefează similitudinile de reacție sau automatismele (Farfuridi – Brânzovenescu), discordanțele în parcursul emoțional (Zoe – Tipătescu), incompatibilitatea asocierii (Tipătescu, amantul – Trahanache, soțul înșelat, uniți într-o prietenie profitabilă pentru ambele părți).

MODALITĂȚI DE CARACTERIZARE. Primul contact al lectorului cu personajele se face cu ajutorul listei personajelor și prin intermediul numelor. Caragiale mărturisea că, înainte de a imagina liniile directoare ale unei opere, avea nevoie să stabilească numele eroilor săi. Garabet Ibrăileanu remarca: *„Așadar, în deosebire de viața reală, unde numele e oricare, în literatură personajul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice și morale"*[2]. În comedia lui Caragiale, **numele** *„dau impresia că fac parte din personagiile pe care le denumesc"*[3]. Ele sugerează caracterul, cum este *Pristanda (pristanda* e un dans moldovenesc executat după comenzile unui conducător de joc) sau *Trahanache* (*trahanaua* fiind o cocă moale) ori *Brânzovenescu* și *Farfuridi* (de la *brânză* și *farfurie*, deci oameni meschini, inferiori) sau *Cațavencu* (*cață* însemnând *femeie bârfitoare*, iar *cațaveică – haină cu două fețe*). În unele situații, cum este numele *Tipătescu*, se face trimitere la recenta ascensiune socială (el este un *tip* care a parvenit), dar și la tribulațiile lui sentimentale (este *tipul* amorezului). Alteori, numele dezvăluie rolul personajului în acțiune, cum este *Dandanache* – cel ce produce încurcături, dandanale. Un nume precum *Zoe* denotă distincția, iar în epocă era scris *Zoë* de purtătoarele din înalta societate.

Cetățeanul turmentat este singurul personaj care nu primește un nume propriu-zis, el fiind desemnat ca ins oarecare *(cetățean)*, iluzionat de participarea reală la viața județului, prin calitatea lui de alegător și stigmatizat prin viciul său, *turmentat*, ce poate fi înțeles, în sens figurat, ca *dezorientat* sau *manipulat*.

Contrastul dintre esență și aparență este evidențiat prin intermediul diminutivelor hipocoristice (*hipocoristic* = dezmierdător). *Ștefan* (personaj impunător în istoria românească) ajunge în viața intimă *Fănică*, *Zoe* (o doamnă cu pretenții) e alintată *Joițica*, iar teribilul *Agamemnon*, cuceritorul Troiei, este anulat, în grandoarea lui, de formele *Agamiță* și mai ales *Gagamiță*.

Caracterizarea făcută de celelalte personaje propune oglindiri realiste, cum este aprecierea lui Trahanache despre Tipătescu: *„E iute, n-are cumpăt"* sau, din contră, false, dezvăluirea finală a personajului neavând încă loc, cum este catalogarea inițială a lui Dandanache de către Tipătescu: *„E simplu, dar îl prefer, cel puțin e onest, nu e mișel"*.

---

[1] Ștefan Cazimir, *op. cit.*
[2] Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale", în vol. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1976.
[3] *Ibid.*

Organizarea textului sub forma schimbului de replici face ca limbajul să contribuie într-o măsură semnificativă la construirea unei imagini despre personalitățile eroilor. **Caracterizarea prin limbaj** dezvăluie un Cațavencu *„lătrător”*, un Dandanache bâlbâit și peltic, semn al incapacității mintale, un Trahanache mult prea lent în reacțiile lui (ca dovadă, ticul verbal *„Ai puțintică răbdare”*), un Pristanda umil, constant aprobator al spuselor șefului său (*„curat mișel”*, *„curat murdar”* etc.), un Farfuridi cu apucături automate (*„la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal”*), un Tipătescu vulcanic (*„Îl împușc! Îi dau foc!”*).

Datorită faptului că mai toți eroii lui Caragiale trăiesc cu obsesia păstrării unei anumite imagini despre sine, a ființei demne, respectabile, ei se adresează frecvent unii altora cu apelative precum: *„onorabile”*, *„stimabile”*. Folosite în exces și în situații nepotrivite, asemenea forme de politețe devin ridicole și subliniază comportamentul fals, ipocrit: *„Trahanache – Stimabile! stimabile, rog, dați afară pe onorabilul!”*.

Faptele personajelor, **atitudinile** lor, **reacțiile psihologice**, **gesturile** ca modalități de caracterizare indirectă, nu fac decât să sublinieze tiparul moral și comportamental liminar, dezvăluit prin nume sau prin poziția socială în lista personajelor, întrucât eroii nu evoluează. La finalul experienței care animă atâtea voințe, fiecare este mulțumit de reașezarea lucrurilor în albia lor liniștită și, ceea ce este mult mai important, de conservarea propriului prestigiu, de satisfacerea orgoliului. Corupția, adulterul, minciuna, falsul, abuzul pot să-și urmeze cursul, deoarece în niciunul dintre eroi nu s-a înregistrat vreo tresărire morală. Andrei Pleșu explică astfel acest fenomen caracteristic umanității, în orice epocă: *„Singura autoritate pe care conștiința individuală nu și-o pune niciodată sau aproape niciodată la îndoială e autoritatea morală. Capacitatea de a distinge între bine și rău, între viciu și virtute, dreptate și nedreptate pare a fi la îndemâna tuturor. În materie de etică, funcționăm constant printr-o nedemolabilă autocomplezență. Trăim într-o inflație barocă a competenței morale, într-o lume a cărei principală dezordine riscă să fie faptul că toți membrii ei se simt moralmente în ordine sau că toți resimt dezordinea proprie drept neglijabilă”.* (***Minima moralia***).

Zoe și Tipătescu se delimitează de gestul de *„canalie”* al lui Dandanache, de a nu restitui scrisoarea ce i-a adus deputăția și apreciază, indirect, josnicia mai atenuată a lui Cațavencu, *„plastograful”* care promisese a le înapoia documentul defăimător. Însă nici ei nu-și pot înțelege vina, așa cum nici Trahanache nu se tulbură de a-i fi asigurat abuziv candidatului venit de la centru unanimitatea promisă în alegeri.

RELAȚIA TIPĂTESCU-ZOE. Tipătescu și Zoe ilustrează cuplul de amorezi din teatrul clasic, numai că relația lor sentimentală secretă este bazată pe adulter. Oficial, el este prefectul județului, un om care a irosit șansa unei cariere în capitală, rămânând în orașul de munte, la insistențele lui Trahanache și mai ales ale Zoei, căci, după cum afirmă venerabilul *„prezident”*, *„la drept vorbind, Joițica a stăruit mai mult”*. În viața particulară, este prietenul cel mai apropiat al lui Zaharia, ceea ce nu-l împiedică să întrețină, duplicitar, o idilă cu mult mai tânăra soție a acestuia.

Prin autocaracterizare, Tipătescu apare ca un ins capabil, un om de bază al partidului, conștient de propriile merite: *„mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul – căci fără mine, trebuie să mărturisiți, că d-voastră n-ați fi putut niciodată să fiți un partid”*.

El este introdus în acțiune încă din prima scenă, pe când Zoe, despre al cărei trecut nu se pomenește niciun detaliu, apare în scena a V-a, a primului act, după ce mai multe personaje vorbesc despre ea. Tipătescu amintește de plimbările lui cu Zoe și cu Trahanache prin oraș și

de spiritul glumeț al femeii care propune, în joacă, numărarea steagurilor puse de Ghiță. Polițistul mărturisește că este o persoană de la care așteaptă protecție, iar Trahanache evocă firea ei *„simțitoare"* și îi cere lui Tipătescu să nu-i spună nimic despre șantajul lui Cațavencu. Abia după ce i se construiește astfel imaginea unei dame din lumea bună, cu o fire generoasă și sensibilă, Zoe își face apariția, *„dezolată"*, *„înecată"* de durerea de a se ști la un pas de a pierde tot ce dobândise prin căsătoria cu vârstnicul Zaharia: avere, poziție socială înaltă, puterea de a influența viața politică și socială din județ.

Chiar dacă prima ei replică este: *„Sunt nenorocită, Fănică"* și, până spre sfârșitul ultimului act, este înfățișată într-o stare de surescitare, de disperare, Zoe se arată, în fapt, suficient de puternică și de lucidă, încât să-i determine pe cei doi bărbați din viața ei să acționeze după și la îndemnurile ei. Tipătescu este impulsiv. *„Lupta este disperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorâm"*, proclamă el nerealist, în absența unei soluții concrete de a-l reduce la tăcere pe Cațavencu. Zoe se manifestă cu mai multă cumpătare. *„Pe Ghiță l-am trimis eu la Cațavencu, să-i cumpere scrisoarea cu orice preț"*, anunță ea, demonstrând o perfectă adaptare la situație.

Prefectul se gândește să curme suferința iubitei sale – dacă scrisoarea ajunsă la rivalul politic ar fi publicată – prin fuga lor în lume. Ea însă respinge propunerea lui ca fiind imatură, deoarece nu este deloc atrasă de perspectiva romantică. Firea ei pragmatică îi impune să încerce orice strategie i-ar permite să păstreze tot ce are. Când Tipătescu refuză cu hotărâre compromisul politic de a-l susține pe Cațavencu, Zoe este indignată de atitudinea lui și îi catalogheaza principiile cu formula disprețuitoare *„nimicurile tale politice"*. Nu poate exista ceva mai presus de aparența femeii de lume, onorabile, și din această cauză ea își propune să lupte împotriva tuturor, chiar împotriva guvernului, dacă țelul său este amenințat. Dar deliberarea amantului nu durează mult. Sentimentele pe care le are pentru Zoe întrec responsabilitățile lui de cap al județului, așa că și el, sfidându-i pe membrii partidului care îl acuză de trădare, decide să-l sprijine pe avocatul șantajist în alegeri.

Ca orice îndrăgostit autentic, Tipătescu are momente de trăiri intense, pe care nu le poate ascunde. Aflând vestea că Trahanache a găsit polița falsificată de Cațavencu, adică salvarea lor, el o sărută pe Zoe, chiar în clipa când soțul tocmai se întoarcea cu spatele. Zoe este obișnuită să disimuleze și nu săvârșește asemenea imprudențe. Văzând în ea femeia interesată și calculată, Șerban Cioculescu susține că iubirea ei este mai degrabă *„epidermică"* decât pasională.

Totuși Zoe are puterea de a-l ierta pe cel care îi pricinuise atâtea spaime, după ce își recuperează bilețelul de amor pierdut. Cațavencu o numește *„un înger"*, iar Cetățeanul turmentat vede în ea o *„damă bună"*.

Este de remarcat că Tipătescu și Zoe sunt personaje pe care Caragiale nu le satirizează prin comicul de limbaj și nici prin cel de nume. Apelativele *„Fănică"* și *„Joițica"* au doar rolul de a trece eroii dincolo de cortina vieții lor publice, dezvăluindu-le slăbiciunile. Se poate deduce de aici o oarecare simpatie a autorului pentru ei, căci *„conjunctura e departe de a fi comică, iar personajele nu au nimic ridicol"*[1].

MODALITĂȚILE COMICULUI. Comedia se folosește de arma râsului pentru a sancționa diferite tare ale societății sau ale individului. Comicul semnalează contrastul creat între aparență

[1] Ștefan Cazimir, „Comediile", în vol. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale*, Editura Albatros, București, 1976.

și esență, între vorbă și faptă, între automatism și natural, între scopuri și mijloace, între efort și rezultat etc.

Comicul de moravuri dezvăluie o societate în care abaterea de la valorile morale devine normă. Prefectul se folosește de avantajele puterii deținute pentru a răscumpăra scrisoarea de la Cațavencu; Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu întocmesc liste cu alegătorii cărora le pot influența votul; polițistul se declară în serviciul permanent al prefectului, dar și al Zoei și al lui Trahanache, pe acesta din urmă întâmpinându-l cu formula: *„Sărut mâna, coane Zahario"*; soția lui îl îndeamnă la o atitudine lipsită de scrupule: *„Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând"*; Dandanache obține un loc în Parlament prin șantaj; Cațavencu se extaziază în fața beneficiilor unui sistem constituțional și *„plânge"* gândindu-se la *„țărișoara"* lui; Tipătescu, Zoe și Trahanache întrețin un triunghi conjugal. Înșelătoria, minciuna, abuzul în funcție, corupția, imoralitatea, demagogia ies la iveală din rețeaua complicată a relațiilor întreținute de personaje. Replica lui Trahanache: *„A! ce coruptă soțietate! Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic; enteresul și iar enteresul"* ar putea deveni concluzia tuturor acțiunilor săvârșite de el și de ceilalți. Numai că Zaharia, rostind aceste cuvinte, se autoabsolvă, așa cum fac și Zoe și Tipătescu, atunci când își manifestă oroarea față de ticăloșia lui Dandanache. Incapacitatea de înțelegere a propriilor defecte determină schimbarea extrem de rapidă a alianțelor. Cațavencu închină *„În sănătatea iubitului nostru prefect"*, e încurajat de Zoe pentru o viitoare Cameră și felicitat de Trahanache: *„Și așa zi, ai? d-ai noștri, stimabile? Bravos! mă bucur"*.

Comicul de situație se manifestă plenar încă din scena inițială a stabilirii numărului de steaguri puse în oraș de Ghiță. Tipătescu este aici *„judecătorul"* amuzat și Ghiță *„incriminatul"*, concluzia reieșită din examinare fiind: *„dacă nu curge, pică"*.

Plină de umor este și secvența în care soțul înșelat, după ce i s-a arătat *„docomentul"* trădării Zoei, încearcă să-l calmeze pe amantul *„turbat"*, cu argumentul că nu trebuie să se tulbure *„pentru fitece mișelie"*.

Confuzia pe care Dandanache o face între prefect și venerabilul *„prezident"*, atribuindu-i-o ca soție pe Zoe celui dintâi este savuroasă și potențează imaginea de amnezic a personajului.

Intrările și ieșirile Cetățeanului turmentat, petrecute de obicei în momente de tensiune dramatică ridicată, stârnesc și ele râsul, căci grija lui de a afla cu cine trebuie să voteze le pare celorlalți ridicolă, chiar vrednică de dispreț, pe lângă frământările lor aureolate de interesul personal.

Dramaturgul exploatează și **comicul de nume**, așa cum o făcuse înaintea sa V. Alecsandri. Sufixele *„-ache"* (Trahanache, Dandanache) și *„-idi"* (Farfuridi) sugerează originea grecească a personajelor. Este știut faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, clasa politică românească avea multe elemente alogene.

Dar Caragiale nu se arată xenofob. Pentru el pătura politică e la fel de putredă, indiferent din cine este constituită. Ideea reiese din discursul ultim al lui Cațavencu, din care răzbate și **comicul de intenții** al autorului: *„Toți ne iubim țara, toți suntem români!... mai mult sau mai puțin onești!"*.

Numele eroilor este în strânsă legătură cu caracterul lor (Trahanache e precum o *„trahana"*, adică lesne de modelat de către Zoe) sau cu dominanta personalității (Cațavencu este o

adevărată *„cață”*, o fabrică de vorbe goale, un demagog prin excelență) etc. Prenumele lor – Fănică, Joițica, Ghiță, Nae – fac din ei oameni apropiați lectorului, prezențe familiare.

Comicul de caracter lasă să se întrevadă tiparul uman etern, cât și actualizarea lui într-un context istoric și social concret. Farfuridi și Cațavencu sunt variante ale **demagogului**, dar cel dintâi este și o încarnare a **prostului**, pe când cel de-al doilea – a **ambițiosului**. Tipătescu este **amorezul,** dar și **conducătorul abuziv**, Trahanache – **încornoratul** *„zaharisit”*, Zoe – **adulterina**, Dandanache – **parvenitul/canalia** politică, Pristanda – **slugarnicul**, Cetățeanul turmentat – **viciosul**. *„Dezordinea”* provocată în viața orașului de provincie se datorează ambițiosului și pretenției sale irepresibile: *„Vreau ce mi se cuvine [...]; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între fruntașii politici...”*. Ieșirea lui în arenă antrenează reacțiile adverse și, implicit, în lupta care se dezlănțuie, identificarea fiecărui erou cu un prototip uman.

Comicul de limbaj are, în opera lui Caragiale, cele mai bogate resurse. Trahanache și Pristanda sunt definiți magistral, unul în încetineala lui, celălalt în slugărnicia sa prin **ticurile verbale** (*„ai puțintică răbdare”*, respectiv *„curat...”*). Demagogia lui Cațavencu este relevată prin **truisme** (*„un popor care nu merge înainte, stă pe loc, ba chiar dă înapoi”*), prin **etimologia populară** (*„falit”* este asimilat cu sensul *„de fală”*, iar *„capitalist”* cu înțelesul *„locuitor al capitalei”*), prin **nonsens** (*„Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în țara noastră”*), prin **interferența stilurilor** (într-un cadru neoficial, i se adresează lui Ghiță oratoric: *„Cetățene, nu uita condiția cu care am venit aici!”*), prin **falsa citare** (*„Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta”*, cugetarea aparținându-i, de fapt, lui Machiavelli). Discursul lui electoral, studiat, dinamic, *„lătrător”*, indică în el politicianul capabil să manipuleze prin cuvinte poleite și nesincere (*„Scopul soțietății este ca România să fie bine și tot românul să prospere!”*) sau prin gesturi exagerate, artificiale (plânge cu hohote, reflectând la fericirea și progresul *„țărișoarei”* lui). Limbajul pretențios care trădează ruptura tragicomică dintre vorbe și fapte primește o replică neașteptată, caricaturizantă, prin **deformarea neologismelor**, de la Cetățeanul turmentat. *„Societatea Enciclopedică-Cooperativă «Aurora Economică Română»”*, fondată de către Cațavencu, devine o alăturare ridicolă de vocabule, întreruptă de sughițuri, în rostirea Cetățeanului (*„Cioclopedică! Comportativă! Iconomie! Soțietate care va să zică...”*).

Farfuridi prezintă în fața alegătorilor un discurs marcat de **incoerență**, *„cât se poate mai scurt”* în intenții, dar prolix, supraabundent în realitate, sugestie a interminabilei vorbării politice. **Opinia ilogică** a acestui membru de frunte al partidului liberal (*„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale...”*), referitoare la scopul desfășurării alegerilor, și anume revizuirea Constituției și a Legii electorale, denunță aspectul de farsă al întregului proces electoral.

Replicile lui Ghiță și ecourile vorbelor soției sale sunt hazlii prin folosirea **termenilor colocviali/populari**: *„douăspce”*, *„dobitocul”*, *„pupă-l în bot”* etc.

Dar cel mai acid funcționează comicul de limbaj în cazul lui Dandanache. Acest personaj, definit de Caragiale însuși ca fiind *„mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”*, se pulverizează, ca personalitate, prin vorbire. **Defectele** lui **de pronunție** (*„...nu fățea să nu fațem...”*), **apelativele ridicole** (*„neicusorule”*, *„puicusorule”*), **excesul interjecțional** (*„hodoronc-hodoronc, sdronca-sdronca”*), **anacolutul** (*„...eu, care familia mea de la patruzsopt în Cameră, și eu ca rumânul impartial, care va să zică... cum am zițe... în sfârșit să trăiască!”*) îl transformă într-o creatură dezarticulată, racordată la realitate doar printr-o viclenie instinctuală.

Comicul de limbaj, ca modalitate de caracterizare indirectă, îndeplinește un cumul de funcții. El dezvăluie mediul din care provine personajul (Ghiță), identificarea omului cu scopul (Cațavencu), dominanta comportamentală (Trahanache), nivelul de inteligență (Farfuridi, Brânzovenescu, Dandanache) etc. Este calea directă de acces spre esența personalității.

Comedia lui Caragiale produce râsul contagios, aruncând totuși o lumină violentă, crudă asupra societății românești contemporane autorului și asupra defectelor umane atemporale. Râsul este când îngăduitor, când sarcastic, reliefând, prin modulațiile lui, varietatea identificărilor omului cu Omul.



REPERE CRITICE

- Pompiliu Constantinescu, „I. L. Caragiale", în volumul ***Studii despre opera lui I. L. Caragiale***, Editura Albatros, București, 1976: „Cu o mare intuiție, Caragiale a surprins într-o oglindă rece, măritoare, tarele esențiale ale burgheziei. [...] Integrarea psihologiilor individuale în sfera unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate comedii umane..."
- Vasile Fanache, ***Caragiale***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984: „Opera lui Caragiale este simultan un semn al realului în desfășurare și o negare, prin ironie..."
- Ion Constantinescu, ***Caragiale și începuturile teatrului european modern***, Editura Minerva, București, 1974: „Veselia ineptă a personajelor din finalul tuturor celor patru piese comice este semnul exterior al deriziunii absurdului. Personajele nu realizează nonsensul existenței lor, singura reacție finală la această absență a lor este veselia inconștientă. Acest contrast este angoasant și comic în același timp, ducând, încă o dată, cu gândul la Eugène Ionesco, la care deriziunea absurdului se produce, uneori, într-un fel asemănător."
- Florin Manolescu, ***Caragiale și Caragiale***, Editura Cartea Românească, București, 1983: „La Caragiale, observația realistă este dublată aproape întotdeauna de observația adâncă a unui moralist..."
- Tudor Vianu, ***Opere 2***, Editura Minerva, București, 1972: „Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului al XIX-lea, fără o continuă referință la opera lui Caragiale."



2 Forme ale dramaturgiei în teatrul modern interbelic

I. DISOCIERI TEORETICE

Cf. ***Dicționarului explicativ al limbii române***, 1998, *„expresionismul"* este :„**1.** Curent artistic și literar modern, apărut în Germania la începutul secolul al XX-lea, caracterizat printr-o puternică tendință de exprimare spontană a trăirilor interioare (stări de spaimă, durere, uimire, exacerbare a sentimentelor), prin tensiune extatică, punând accent pe subiectivitate, pe irațional. **2.** Orice formă de artă care vizează intensitatea expresiei. Stil de arhitectură care acordă prioritate expresiei prin stilizări (exagerate) (din fr. *expressionnisme*)."

Expresionismul este un curent artistic apărut întâi în Germania, la începutul secolului al XX-lea și a cunoscut apogeul dezvoltării sale între 1910 și 1925, ca formă de manifestare a unei generații traumatizate în timpul Primului Război Mondial și ca protest față de formele tradiționale ale artei. Expresionismul s-a manifestat mai întâi în pictură, apoi în poezie și în teatru. În formularea doctrinei expresioniste, Worringer, istoric al artei, preia idei din filosofia lui Spengler și Nietzsche, prin referire la operele plastice ale lui Munch sau Van Gogh.

În estetica expresionistă, artistul conferă realității o expresie nouă, prin raportarea lucrurilor la etern, prin eliberarea obiectelor de materialitate și printr-o participare a eului dominată de vitalism, de patos subiectiv și de cunoaștere „ecstatică". Ființa caută să descopere semnificația fundamentală a universului, urmărind sentimentele în profunzime, până la origini și meditând grav pe marginea unor probleme existențiale, cum ar fi curgerea iremediabilă a timpului și moartea. În teatru, reprezentativă este drama de idei, cu personaje care reprezintă simboluri sau concepte, nu individualități umane distincte.

Expresionismul redescoperă miturile, practicile magice și misterele, promovând revolta împotriva civilizației și afirmarea sufletului primitiv, a pasiunii pentru elementar.

Unul dintre cei mai importanți poeți expresioniști germani este Rainer Maria Rilke.

II. CONTEXTUALIZAREA DRAMEI ÎN CADRUL OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

Lucian Blaga este scriitorul în a cărui operă filosofia și literatura sunt consubstanțiale.

Concepte filosofice, dezvoltate în patru trilogii: ***Trilogia culturii, Trilogia cunoașterii, Trilogia valorilor*** și ***Trilogia cosmologică***, rămasă în stadiu de proiect, devin motive și metafore artistice în creația literară.

În spațiul culturii noastre, el a valorificat estetica expresionistă în poezie și în teatru, dar a și teoretizat acest nou curent artistic. Expresionismul este văzut ca un *„nou stil"* în eseistica de debut a autorului, din volumul ***Fețele unui veac:*** „[...] de câte ori o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară transcende lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"[1].

Pentru definirea conceptului, Lucian Blaga aduce în discuție problematica noului teatru, în care piese ca acelea ale lui G. Kaiser: „[...] sunt scrise în dialog comprimat și desfășoară acțiuni fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflictele de idei-forțe. [...] Personajele nu mai există prin ele însele, ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri iraționale, angajate în ciocniri, care macină sau salvează. Personajele se configurează contrapunctic și sunt împinse de demonia energiilor dezlănțuite. [...] Deznodământul pieselor e adeseori vizionar și deschide perspectiva unei vieți mai înalte"[2].

[1] Lucian Blaga, „Noul stil", în *Zări și etape*, Editura Minerva, București, 1990.
[2] *Ibid.*

Meșterul Manole

de Lucian Blaga

Piesa de teatru ***Meșterul Manole*** a apărut în 1927, fiind dedicată lui Sextil Pușcariu, iar în 1929 a avut loc premiera, la Teatrul Național din București. Lucian Blaga, autorul piesei, este poet, prozator, dramaturg, filosof și diplomat român care a trăit în perioada 1895-1961. Personalitatea lui a marcat perioada interbelică, iar opera, creată prin consubstanțialitatea literatură-filosofie, s-a impus printr-un stil inconfundabil. Perioada în care scrie Lucian Blaga este una de avânt cultural, dar și de eclectism estetic. În epocă, se manifestă tendințe tradiționaliste, moderniste și avangardiste, iar el optează pentru expresionism, curent care-i oferă posibilitatea de a valorifica mituri și de a pune în discuție probleme ontologice și axiologice.

Dintre piesele lui Lucian Blaga, ***Zamolxe*** și ***Meșterul Manole*** reconsideră **miturile naționale** din perspectiva expresionismului; ***Avram Iancu*** și ***Anton Pann*** reconsideră istoria; ***Arca lui Noe, Tulburarea apelor*** și ***Cruciada copiilor*** explorează și valorizează miturile universale, iar ***Daria, Ivanca, Învierea*** sondează zone dragi moderniștilor, subconștientul și inconștientul.

DRAMA este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care presupune valorificarea unor categorii estetice precum tragicul și comicul, prezintă un conflict puternic, manifest sau latent, uneori cu rezolvare tragică, cu instanțe ale comunicării, structuri compoziționale și tehnici specifice.

Meșterul Manole este o dramă de idei cu accente tragice, o dramă poetică, modernă, în care mitul românesc al jertfei pentru creație susține conflictul puternic, personajele sunt expresii ale unor idei-forță, iar orientarea reflecției autorului se face, potrivit propriilor afirmații, *„de la **detaliu** la **esențial**, de la **concret** la **abstract**, de la **imediat** la **transcendent**, de la **dat** la **problemă**"*[1].

TEMA OPEREI este prelucrarea unuia dintre miturile fundamentale ale poporului român, sacrificiul pentru creație, într-o viziune proprie sensibilității de tip expresionist. Lucian Blaga valorifică surse de inspirație autentice potrivit unei concepții personale conform căreia: *„Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice. O cultură majoră nu se stârnește prin imitarea programatică a culturii minore. Nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atâtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decât de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amândouă sunt produse de una și aceeași matrice stilistică"*[2].

STRUCTURA piesei este dată de cele două planuri pe care se dezvoltă conflictele. Primul plan este cel exterior, al conflictului dintre meșteri privind jertfa, cu voievodul care vrea să se termine biserica mai repede și cu boierii și călugării care ar dori pedepsirea lui Manole, pentru că a săvârșit o jertfă umană. Celălalt plan aparține conflictului interior, al dramei artistului, formulat chiar de erou: *„Manole: Înăuntru un gol se deschide-mâhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide-deznădejdea nesfârșitelor încercări. Mi se mistuie somnul și sângele. Ar trebui să-nchid ochii,*

---

[1] Lucian Blaga, *op. cit.*

[2] Lucian Blaga, „Elogiu satului românesc" în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau. Prefață: George Gană. Editura Minerva, București, 1972.

dar pleoapele de lume nu mă despart. Lăuntric, un demon strigă: clădește! Pământul se-mpotrivește, și-mi strigă: Jertfește!".

COMPOZIȚIONAL, piesa are cinci acte, echilibrat construite pentru ilustrarea momentelor subiectului și pentru a urmări evoluția conflictului dramatic principal. Primul și ultimul act au câte patru scene, iar actele al doilea, al treilea și al patrulea au câte trei scene.

Titlul piesei conține numele personajului principal, Manole, creator de geniu, meșterul care, potrivit legendei populare, a proiectat și a construit biserica de la Curtea de Argeș. Alegând acest titlu, Lucian Blaga mută accentul operei de pe creație pe destinul tragic al creatorului.

Expozițiunea se conturează în didascalii, unde autorul sugerează timpul și spațiul în care se va derula acțiunea: *„Pe Argeș în jos. Timp mitic românesc"*, trimitere directă la balada populară, *„Monastirea Argeșului"*, operă închinată bisericii de la Curtea de Argeș, ctitorie a domnitorului Neagoe Basarab, între anii 1512 și 1517. Apoi, în didascalia la actul întâi, spațiul se restrânge la *„Cămara de lucru a Meșterului Manole"*, iar din actul al doilea devine simbolic: *„Ruinele bisericii veșnic reîncepute. În fund, munți și păduri"*. După G. Gană: *„Localizarea dramei — în spațiul românesc — e mai puternică decât în modelul folcloric: în afara indicației inițiale [...], se mai vorbește de Brașov, Sibiu, Târgoviște, de unde cărăușii aduc materiale de construcție, clopote, odăjdii, cărți. Blaga menține așadar semnificația națională a baladei, accentuând chiar caracterul ei de mit estetic național"*[1].

Neprecizarea timpului ar putea fi și ea explicată prin opțiunea dramaturgului pentru cunoașterea de tip luciferic, pentru protejarea și potențarea misterului și nu pentru descifrarea lui prin detaliu rațional.

Timpul exterior este marcat doar de opoziția noapte-zi, care subliniază efortul lui Manole de a descoperi misterul surpării bisericii, cele mai multe scene se petrec la lumina lumânării. În dramă, se mai face referire la durata de șapte ani în care Manole a tot încercat să elaboreze un plan arhitectural prin măsurători precise și prin calcule, elemente ale cunoașterii paradisiace: *„Bogumil: Pe măsurări? De șapte ani tot măsuri cu acel unghi de aramă, și nicio izbândă"*.

Dominant este însă timpul interior, al trăirii obsesiei de a crea biserica, al neliniștii metafizice traversate de eroul dramatic: *„Manole: Cine-mi dărâmă zidurile?"*.

Personajele sunt Vodă, Manole, Mira (în gr. „dăruita") – proiecții legendare: Bogumil, Găman – energii primare, cosmice, idei înzestrate cu voință, nouă zidari, dintre care unul a fost pescar, altul cioban, altul ocnaș, altul călugăr ș.a.

Intriga e constituită din motivul surpării zidurilor, care naște și conflictul interior, de natură tragică, între rațiune și necesitatea irațională de a construi, între biserică și femeie, între cunoaștere paradisiacă și cunoaștere luciferică. De altfel, acțiunea piesei începe ca o continuare a legendei despre găsirea locului pentru zidire, *„după prăbușirea repetată a zidurilor"*[2]. Intriga este susținută și de afirmații ale starețului Bogumil, care sugerează existența unor forțe misterioase, nemulțumite de înălțarea bisericii: *„Ci eu știu că nu morții răi zădărnicesc înălțarea bisericii. Mai sunt și alte puteri, mai mari decât morții răi"*.

Desfășurarea acțiunii se realizează, de fapt, prin prezentarea neliniștilor, a zbuciumului interior al meșterului pus în fața unei dileme: de a alege între femeia iubită și creație, după ce apare ca soluție a surpării zidurilor ideea jertfei umane: *„Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere?*

---

[1] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976.
[2] *Ibid.*

Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor".

Stareţul Bogumil, prezent ca actant încă din actul întâi, susţine ideea jertfei ca formă de liniştire a forţelor care acţionează potrivnic. El consideră că energiile misterioase care se opun creaţiei ar putea fi înrudite: *„Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi?"*, prin urmare, orice reflecţie este de prisos şi jertfa trebuie înfăptuită. Cuvântul său este întărit de manifestările lui Găman care, într-un somn neliniştit, are viziuni cutremurătoare: *„Iată stihii frecate una de alta şi pietre sfărâmate în fălci subpământene. Huruie moara smintelilor dedesubt şi se învârte. De acolo, în pofida noastră, şi de mai departe se dă drumul sorţilor. Ce staţi? Ce întrebaţi? Puteri fără noimă n-au de lucru şi macină din stâncă făină pentru gurile morţilor. E o învârtire. E un vârtej. Şi auie trist, cu ameninţare ca în noapte de început, ca în noapte de sfârşit"*.

Manole discută cu meşterii despre necesitatea jertfei pentru înălţarea bisericii. Atât el, cât şi ceilalţi meşteri sunt dornici să termine lucrarea. Dintre ei, Manole pare obsedat, copleşit, chinuit de un demon al creaţiei, de o boală fără leac: *„Nu sunt şi eu pătruns de această boală până la oase? Nu e dorul de ea şi în mine ca un dor de casă? În visul ei, slugă şi domn, ne lipim de ziduri în somn. Cine se-ndură să plece?"*.

Împreună fac un jurământ de credinţă prin care pecetluiesc soarta unui om menit să fie jertfit prin zidirea în biserica bântuită de un destin care, astfel, se poate împlini. Manole, ca iluminat, ştie şi cum trebuie să fie cel supus jertfei: *„O viaţă scumpă de om se va clădi, jertfa va fi o soţie care încă n-a născut, soră sau fiică"*. În timp ce meşterii discută, umbra bisericii apare între ei, semn că forţele acceptă jertfa.

După jurământ, trei zile meşterii aşteaptă sosirea fiinţei predestinate a se întrupa în biserică. Ei se urmăresc reciproc şi-l acuză şi pe Manole că ar fi încălcat jurământul, anunţându-şi soţia să nu vină.

Punctul culminant se construieşte după toate regulile dramatice, în actul al III-lea, scena III. El constă în săvârşirea jertfei de către Manole şi meşteri, patima creaţiei fiind mai puternică decât dragostea faţă de femeie şi decât teama de păcat. Mira este prima soţie care apare, conform jurământului. Ea îi ceartă pentru că a aflat de la stareţul Bogumil despre hotărârea lor neomenească, luată doar pentru *„a izbuti în meşteşug"*. Înţelegând că ceasul se apropie, înainte de zidirea Mirei, Manole intră într-un conflict puternic cu meşterii, însă destinul nu se mai poate schimba. Mira este zidită printr-un joc menit să atenueze gravitatea faptei şi s-o integreze în paradigma mitică a morţii ritualice. Pură şi inocentă, Mira va mântui locul de duhurile grele, neştiute, devenind altarul bisericii înălţate de soţul ei: *„Manole: Acum eşti aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar. Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit, şi jurământul cu care l-am învins"*. Motivul artistic al femeii-biserică potenţează condiţia creatorului, care trăieşte cu aceeaşi intensitate dragostea pentru Mira şi patima pentru creaţie.

Săvârşirea jertfei se face ritualic şi simbolic. Mai întâi, Mirei i se sugerează să se descalţe, ca gest de întoarcere la starea primordială: *„Manole (cu linişte neomenească): Ieşi din încălţăminte, ca să intri desculţă în zid"*, apoi este zidită: *„Manole: Jocul e scurt. Dar lungă şi fără de sfârşit minunea"*. Prin modul în care este construită scena, se induce ideea că sacrificarea fiinţei iubite este o formă a sacrificiului de sine.

Didascalia care deschide actul al IV-lea descrie frenezia activităţii meşterilor, exprimată, de altfel, şi în toată scena I: *„Zidurile ridicate, cu un început de schele într-o parte. Zidarii lucrează repede. Manole umblă agitat. Pe locul unde în zid Mira e de tot acoperită cade un mănunchi de raze.*

Tot timpul zgomot de muncă și de unelte. Copii pe scări unul peste altul își dau cărămizi...". În șapte zile de muncă asiduă, sugestie a timpului în care Dumnezeu a făcut lumea, biserica își află propriul contur în spațiul căruia i-a fost menită.

Deznodământul dezvăluie natura tragică a eroului, care se sinucide, aruncându-se *„în văzduh".* Manole pare că a îmbătrânit: *„[...] istovit, mai bătrân, fața devastată, barba crescută [...]",* este transfigurat în urma întâmplărilor: *„Sufletul a băut fapte și povești amare".* Unul dintre meșteri consfințește soarta Mirei, repetând vorbele lui Manole: *„Astfel una din alta s-au aprins întâmplările, și femeia din miazăzi a rămas altar între blestem și jurământ".*

După ce demonia creației se alină, Manole încearcă să reconstituie scena zidirii Mirei și să afle cine a pus ultima cărămidă. Vrea să dărâme zidul care i-a transformat soția în piatră, dar totul este în zadar. Miracolul s-a înfăptuit și Mira s-a contopit cu biserica.

În scena III din actul al V-lea apar personaje episodice precum Vodă, mulțimea, un băiat de curte. Este momentul în care creația desăvârșită pătrunde în conștiința publicului odată cu creatorul ei: *„Băiatul: Mai mult ce să zic? În locul Măriei tale aș da afară din călindar un sfânt și-aș pune în locu-i numele lui Manole".*

Toți sunt uimiți de frumusețea bisericii, pe care o consideră o *„ispravă pentru sute de ani!",* aluzie la perenitatea artei autentice. Doar Manole nu-și găsește liniștea, iar suferința lui din iubire este de nesuportat: *„Manole: Nu, stăpâne, amintirile mele nu se sting. Ochii nu se închid. În urechile mele, somnul nu tace. Lacrimă mă simt, întârziată, și caut odihnă de piatră".*

Boierii și călugării îi cer lui Vodă pedepsirea lui Manole, pentru că a săvârșit un păcat de moarte, dar mulțimea nu este de acord.

Manole cere îngăduința de a trage primul clopotul pentru Mira, care n-a avut parte de *„cântare de clopot",* urcă în biserică, îngenunchează spre apus și spre răsărit și se sinucide, după cum spune Găman: *„Manole s-a aruncat în văzduh".*

În urma lui, meșterii simt că și-au pierdut rostul, că destinul lor va fi unul rătăcitor, doar numele va rămâne legat pentru totdeauna de biserică.

Finalul piesei fixează, o dată în plus, mitul modern al creatorului devorat de propria creație: *„Întâiul: Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi!".*

Personajele care interesează cel mai mult, pentru complexitatea lor și pentru susținerea temei, sunt Manole, protagonistul dramei, și Mira, personaj secundar și complementar.

Manole este personajul principal al dramei, unic prin condiția spirituală de șef al meșterilor și de *„ales"* pentru rezolvarea surpării misterioase a zidurilor. Față de eroul din balada populară, Manole simte și trăiește la o intensitate mai mare patima creației. În momentul zidirii Mirei, el este atât de absorbit de muncă, încât nu-și mai amintește cine a pus ultima cărămidă în zid.

Manole este și personaj simbol al destinului exemplar al creatorului. De expresionism se apropie prin voința de a crea, prin structura sa apropiată de mit și, nu în ultimul rând, prin extraordinarul zbucium sufletesc. El ilustrează artistul care descoperă, prin sacrificiu, cunoașterea luciferică.

Prin caracterizare directă, replicile altor personaje și didascalii, se proiectează profilul fizic, dar și moral al personajului: *„Meșterul meu. Păr negru. Cap fierbinte"* (replica Mirei).

Autocaracterizarea și replicile altor personaje completează portretul moral, ale cărui linii definitorii sunt neliniștea și zbuciumul interior, provocate de surparea zidurilor și de iminența jertfei umane. Patima creației și patima iubirii sunt devoratoare pentru Manole. Împotrivirile

sale, căutările, trăirea între rațiune și mister îi conferă măreție și tragism, făcându-l un personaj memorabil.

Destinele celor două personaje sunt construite prin dezvoltarea mai multor motive literare: al surpării zidurilor, semn al răului care trebuie înlăturat, al jurământului, al sacrificiului, al morții ca joc, al bisericii.

În scena I din actul al II-lea se potențează trăirile lui Manole prin dezvoltarea motivului jurământului. Pentru căutările înfrigurate ale meșterului se găsește soluția sacrificiului, iar pentru îndeplinirea acestuia e nevoie de un legământ solemn: prima soție care vine, să fie jertfită. Mira apare în scena III din actul al III-lea ca purtătoare de semnificații angelice. Ea vrea să-l salveze de la moarte pe cel destinat sacrificiului și, în această încercare a ei, se dovedește cea mai potrivită pentru a fi zidită: *„Manole: Tu ai venit să scapi un om de la moarte... astfel sufletul tău se vădește cel mai curat. Te potrivești în ceruri și te-ai rătăcit între noi, oameni de glumă rea”.*

Starea de tensiune în care trăiește Manole se accentuează când își *„amintește”* că și-a zidit soția. În actul al IV-lea, latura lui umană se relevă prin încercarea disperată de a-și salva soția, smulgând-o din brațele morții, iar în actul al V-lea, creatorul se aruncă în gol. Pentru el, acum, după finalizarea construcției, Biserica și Mira devin un tot. Ele sunt cele două jumătăți ale ființei sale, una susținând vocația creatoare, cealaltă susținând viața și iubirea: *„De atâtea ori ai fost căprioară neagră când suiai drumul la noi [...] Acum ești aici încă o dată. Nici căprioară, nici izvor, ci altar, altar viu între blestemul ce ne-a prigonit și jurământul cu care l-am învins”.*

Comparativ cu Manole și Ana din balada ***Monastirea Argeșului***, Manole și Mira ilustrează conceptul expresionist al vocației creatoare, Blaga însuși afirmând că *„Destinul omului este creația”.*

Din perspectiva finalului conflictului, această afirmație exprimă seria de semnificații ale relațiilor dintre cele două personaje, Manole și Mira. În această privință, Eugen Todoran are o sugestie reprezentativă: *„Blaga sporește astfel intensitatea dramatică a finalului, sacrificiul nefiind acceptat de meșter ca o superstiție care să facă din actul creator al omului repetarea unui act primordial divin. «Cheia» vorbelor lui pe care ceilalți zidari nu o înțelegeau [...] este ideea că el însuși trebuie să se jertfească pentru a-și desăvârși creația, asigurând durabilitatea zidurilor ridicate pe trupul soției lui”*[1].

Mira este personaj secundar și complementar, deoarece exprimă latura umană a creatorului, dragostea de viață. Conflictul interior care se naște din înfruntarea celor două forțe este irezolvabil. Este un personaj feminin de o candoare aparte, dar fără individualitate, importantă ca simbol al puterii de sacrificiu din dragoste. Numele ei comportă nuanțe sugestive. Poate trimite la semantica termenului *„mir”*, ulei sfânt, semn al sacralizării sale, al transcenderii ființei umane odată cu acceptarea jertfei; poate exprima mirarea (a se mira), uimirea față de pasiunea devastatoare a creației.

Găman și Bogumil sunt personaje secundare, simbolice și ele, idei înzestrate cu voință. Găman, prin stările sale de somnolență, prin agitație și vorbire metaforică sugerează forțele primare, dezlănțuite, care se opun construcției, în așteptarea unei jertfe. Starețul Bogumil îndeplinește, în piesă, rolul visului din baladă. El exprimă necesitatea sacrificiului ca formă de împăcare a duhurilor care, deopotrivă ale lui Dumnezeu și ale lui Satanail, împiedică înălțarea bisericii.

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

Zidarii din balada ***Monastirea Argeșului*** aparțineau aceleiași categorii: *„Cu tovarăși zece: / Nouă meșteri mari/ Calfe și zidari/ Și Manoli – zece,/ Care-i și întrece"*, în timp ce în piesă ei au avut alte ocupații: unul a fost pescar, altul cioban, altul ocnaș, altul călugăr. Dintre cei nouă zidari, unii sunt individualizați prin nume: Ion, Gheorghe, Petre, Simion.

Modurile de expunere predominante, **dialogul și monologul**, dau consistență unor personaje ideatice, expresioniste, care vorbesc metaforic și simbolic. Replicile personajelor și intervențiile protagonistului construiesc un veritabil mit dramatic al personalității duale: om și creator, în același timp. Multe dintre replici sunt ritmate și rimate, conferind textului un aspect poematic: *„Al Șaselea: Meștere, – nu pot pleca./ Biserica ta – nu o pot uita"*; *„Unul: pentru soție, care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată/ care întâi va veni/ bărbat să-și vadă/ frate să-și vadă/ tată să-și vadă"*.

Prin dialog și monolog se construiește și acțiunea dramatică, uneori dinamică, alteori temporizată de natura reflexivă a eroului. Monologul are valori narative, când Bogumil își prezintă povestirile apocaliptice, și lirico-reflexive, când Manole își rememorează iubirea.

Didascaliile joacă un rol important în text, complinind puținătatea referirilor de ordin spațio-temporal și de recuzită. Ele conțin numeroase indicii privind aspectul fizic al personajelor, atitudinile lor, gesturile, numele lor, sugestii privind mișcările scenice (intrările și ieșirile, plasarea unor obiecte în spațiu), luminozitatea alternând cu întunericul etc.

În construcția discursului sunt folosite tehnicile dramatice specifice lui Lucian Blaga, de împletire a mitului cu legenda în ceea ce privește unele concepții străvechi despre construcții. Se observă apoi valorificarea baladei într-un model intertextual unic, liricizarea unor scene, în care este surprinsă trăirea interioară a personajelor.

Limbajul piesei valorifică funcția poetică, ilustrând modul blagian de a găsi deviații semantice ale cuvintelor, metafore plasticizante și revelatorii, simboluri și figuri retorice, exclamații și interogații.

Semnificația generală a piesei ***Meșterul Manole*** de Lucian Blaga este văzută de George Călinescu drept: *„un răspuns la problema estetică. Creația are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie, fără factorul irațional, fără har. Acest har pretinde însă artistului suferința. [...] Opera artistică, ieșită din jertfa omului, are o existență independentă"*[1].



REPERE CRITICE

- Ileana Berlogea, ***Istoria teatrului universal***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981: „Teatrul dramatic, la fel cu toate celelalte direcții ale artei spectacolului, se caracterizează prin unitatea indestructibilă dintre datele fizice și psihice ale creatorului și creația lui și prin simultaneitatea actului creator și receptarea lui, deosebindu-se însă prin mijloace de expresie, prin existența unui limbaj propriu cu un anumit specific."
- Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***, Editura Eminescu, București, 1973: „În cazul spectatorului, aceeași situație. Drama există în stare potențială sau declarată în fiecare dintre noi. Ca s-o asimilez, trebuie s-o traduc în termenii mei, să mă observ ca participant

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.

ipotetic, să mi-o asum. Însă tocmai această raportare implică analiza, comparația, deci din nou autoreflexia. Realitatea este că numai în acest mod, punând permanent distanță între ceea ce este imaginar și propria noastră autoscopie, atingem stadiul conștiinței dramatice autentice."

- Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), ***Dicționarul scriitorilor români A/C***, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995: „Dimensiunea mitică este definitorie și pentru dramaturgia blagiană. Unele dintre poemele sale dramatice cresc direct din miturile și legendele autohtone, altele ridică în plan simbolic momente și evenimente ale istoriei și culturii naționale."
- Zigu Ornea, ***Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea***, Editura Eminescu, București, 1980: „Nu patriarhalitatea bucolică e idealul propus de Blaga, ci stadiul ancestral al existenței mitice, plămădită din eresuri și basme populare. Iar locul unde s-au plămădit aceste mituri este satul, creator – prin aceasta – al unei culturi."





3 Forme ale dramaturgiei în teatrul modern postbelic

I. DISOCIERI TEORETICE

Drama (din fr. *drame*, gr. *drama*, „acțiune") – specie a genului dramatic în versuri sau în proză, apare în secolul al XVIII-lea, este cea mai apropiată de complexitatea vieții și se definește prin opoziție cu tragedia și comedia, însă mult mai puțin supusă convențiilor decât tragedia. Are un conținut serios, uneori tragic, prezentat într-o formă familiară, chiar comică. Deși conflictul este foarte puternic, fiind componenta ei esențială, nu conduce, ca în tragedie, la moartea personajului principal.

Cel care va impune definitiv această specie este Victor Hugo prin prefața la drama ***Cromwell***, din 1827, susținând amestecul genurilor și abolirea regulilor clasicismului.

Clasificare:
- din punctul de vedere al curentului literar: dramă romantică, dramă realistă, naturalistă, expresionistă/poetică, suprarealistă;
- din punct de vedere tematic: dramă istorică, dramă psihologică, dramă de idei, drama parabolică.

Drama de idei, concept impus în literatura universală prin piesele de teatru ale dramaturgului norvegian Henrik Ibsen, iar în literatura română de Camil Petrescu (drama absolută), se definește prin:
- conflict interior de idei care se declanșează în conștiința personajului, acesta fiind caracterizat mai ales prin frământări lăuntrice decât prin fapte;
- acțiunea este redusă, confruntările petrecându-se predominant în planul conștiinței;
- criza de conștiință.





Iona

de Marin Sorescu

Marin Sorescu (1936-1996) aparține literaturii postbelice și se integrează generației anilor '60. Criticul Eugen Simion îl consideră un „ironist subțire" înzestrat cu o uimitoare invenție verbală.

Debutează în 1964 cu volumul de parodii ***Singur printre poeți***, urmat de alte 23 de volume care l-au transformat într-o figură emblematică a literaturii române. Cele mai cunoscute volume sunt: ***Tușiți*** (1970), ***Suflete, bun la toate*** (1972), dar și ciclul de patru volume intitulat ***La lilieci*** în care construiește un univers poetic inedit, titlul volumului fiindu-i inspirat de numele unui cimitir.

Ca dramaturg, Marin Sorescu abordează cu predilecție teatrul poetico-parabolic, dar nu lipsește nici teatrul istoric, ***A treia țeapă***, sau comediile cu o ironie mușcătoare: ***Răceala***, ***Vărul Shakespeare.***

Debutul este marcat de drama de idei ***Iona*** (1968), integrată în trilogia ***Setea muntelui de sare***, alături de ***Matca*** și ***Paracliserul***. Cele trei drame au ca punct comun tema – setea de absolut a omului superior. *„În mod vădit, piesele lui Sorescu se trag din poeme și reprezintă o formă superioară de organizare a acestora. Dacă îngroșăm puțin liniile, vom vedea în poezia lui Sorescu* ***materia*** *și în* ***teatrul său spiritual****"*[1].

Din punct de vedere estetic, ***Iona*** este o dramă parabolică, îmbrăcând într-un limbaj metaforic meditația pe tema destinului uman. Pot fi identificate numeroase contacte cu teatrul absurd al lui Samuel Beckett sau al lui Eugène Ionesco cum ar fi: revolta omului împotriva circumstanțelor absurde care-i determină existența, tratarea absurdului existențial într-o manieră parodică, ironică, finalul deschis, stilizarea conflictului, limbajul demitizant.

SURSELE DE INSPIRAȚIE. Dramaturgul se inspiră din mitul biblic al pescarului Iona din ***Vechiul Testament***, capitolul 2. Iona, fiul lui Amitai, este însărcinat să propovăduiască în cetatea Ninive cuvântul lui Dumnezeu, fiindcă păcatele oamenilor ajunseseră până la cer. Iona acceptă misiunea, dar se răzgândește și se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Dumnezeu îl pedepsește pentru neascultare, trimițând un vânt care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii, intuind că Iona a atras mânia cerească, îl aruncă în valuri, iar pescarul este înghițit, din porunca lui Dumnezeu, de un pește mare. Iona petrece trei zile și trei nopți în pântecele peștelui, dar pentru că se pocăiește, Domnul a poruncit monstrului să-l arunce pe uscat, iar pescarul și-a împlinit misiunea. Mitul lui Iona este doar un pretext pentru dramaturg, care dezvoltă nu o dramă individuală, ci una general-umană, născută din neliniștile ființei umane în fața propriului destin.

TEMATICĂ. STRUCTURĂ. COMPOZIȚIE. Tema este, așadar, destinul tragic al individului modern, care trăiește acut sentimentul alienării și care face eforturi disperate pentru a-și asuma propriul destin.

Titlul conține numele personajului și trimite la mitul biblic. În ebraică „iona" înseamnă „porumbel", pasăre care simbolizează pacea, dar și libertatea, simbolistică integrată și în conținutul ideatic al textului.

Drama, pe care autorul o subintitulează *tragedie*, este alcătuită din patru tablouri, în raport de simetrie prin spațiul diegetic (al acțiunii): tablourile I-IV – afară, tablourile II-III – înăuntru,

---

[1] George Pruteanu, „Marin Sorescu deocamdată", în *Convorbiri literare*, nr. 6 (66), iunie, 1975.

sugerându-se un spațiu închis (poate se asimilează și ideea unui spațiu concentraționar, aluzie la regimul comunist care se instalase în România). Textul este realizat sub forma unui *monolog dialogat*, Iona fiind singurul personaj care vorbește cu el însuși, absența unui interlocutor validând tema singurătății, a alienării.

Deosebit de interesantă este și așa-zisa prefață semnată de autorul însuși.

„*Recitesc după câțiva ani* **Iona,** *cu ochi rece, străin, și mă întreb: oare unde rămăsesem?*

Iona, prorocul care a fugit din fața Cuvântului, a încăput în burta chitului. Ca o scrisoare, în cutia poștală. Am găsit, poate din greșeală scrisoarea. Am citit-o cutremurat și mi s-a părut c-o înțeleg. Am încercat s-o transcriu. Asta a fost tot. După aceea am vrut să-l uit pe Iona. Ce s-a ales din mândra cetate Ninive «mare înaintea lui Dumnezeu s-o străbați în trei zile de umblet»? Ce s-a ales de oamenii ei care s-au îmbrăcat în sac și s-au pocăit și nu i-a mai ajuns mânia de sus?

Am uitat absolut totul. Apelați la arheologie. Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Dacă dau o accepție freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienței acestui personaj? Și mai ales ce semnificație are gestul final și dacă nu e prea multă amărăciune și dacă nu mi-e milă de umanitate?

Nu pot să vă răspund nimic. Au trecut trei ani de când am scris tragedia. Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na.

Apoi nu a rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu se mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu.

E tot ce-mi mai amintesc."

Tabloul I se deschide cu o indicație scenică, independentă de textul propriu-zis, în care se precizează câteva detalii ale unui decor stilizat, cu valoare anticipativă: „*Scena e împărțită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de pește. Cealaltă jumătate – apa, niște cercuri făcute cu creta. Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lângă el, un mic acvariu, în care dau veseli din coadă câțiva peștișori*".

Acțiunea începe într-o zi oarecare, când pescarul Iona, care nu prinsese niciun pește în ultima vreme, își încearcă din nou norocul. Marea îi este însă ostilă, de aceea pescuiește în acvariu, aruncând apoi peștii în năvod. Idealul lui e să prindă peștele cel mare, dar, pescuind în acvariu, își creează o copie infidelă a idealului. „*De mult pândesc eu peștele ăsta. L-am și visat.*" El vorbește cu dublul său, dar își pierde ecoul, accentuându-i-se astfel dimensiunea tragică.

Marea, metaforă a vieții, e plină de tentații pe care omul trebuie să le ocolească: „*Apa asta e plină de nade; tot felul de nade frumos colorate. Noi peștii, înotăm printre ele...*" .

Primul tablou se încheie tragic, Iona fiind înghițit de peștele cel mare pe care-l ignoră: „*(Se apleacă peste acvariu și în clipa aceasta gura peștelui uriaș începe să se închidă. Iona încearcă să lupte cu fălcile, care se încleștează, scârțâind groaznic)*". Strigătele de ajutor nu sunt auzite de nimeni, căci aici, pe pământ, omul este singur.

Tabloul al II-lea se petrece în burta primului pește. Iona își amintește că a fost înghițit de un pește, dar nu mai știe dacă a fost înghițit de viu sau de mort.

Monologul conține multe întrebări existențiale. Iona vorbește mult, cuvântul fiind un mod de a supraviețui, observând că în timpul vieții oamenii învață multe lucruri care nu le sunt deloc

utile „după moarte". Apelând la un joc de cuvinte, „veșnica mistuire"/veșnica pomenire, face aluzie la moartea care ne pândește în fiecare clipă, dar și la faptul că viața e o permanentă mistuire, frământare. Încearcă să se convingă că este liber, că poate să facă ce vrea, chiar să și tacă, pentru a-și demonstra că nu-i este frică, dar continuă să vorbească, întărind astfel ideea că logosul este expresia supraviețuirii: *„Nu mi-e frică (Înlemnește în mijlocul scenei; pauză)"*.

Iona găsește un cuțit pe care peștele uitase să i-l ia, *„ca să vezi ce înseamnă să te pripești la înghițit"*. Cuțitul este un simbol al libertății, o cale de ieșire din această situație anormală, căci Iona este singurul pescar pescuit de un pește. În finalul tabloului, Iona devine melancolic, visător și este ispitit să construiască o bancă din lemn pe care să o așeze în mijlocul mării.

Tabloul al III-lea este cel mai extins. Acțiunea se desfășoară în interiorul celui de-al doilea pește, care l-a înghițit pe primul. Iona a reușit să iasă din primul pește, dar nimerește în burta altui pește, semn că existența omului este, metaforic vorbind, un șir nesfârșit de burți de pește. *„Pescarul Iona nu are alt gând decât să scape din cercul în care l-a introdus fără voia lui destinul, și prin acțiune și prin faptă (spintecă burta peștelui cu un cuțit) reușește să evadeze, însă itinerariul nu se încheie prin acest act de violentare a condiției lui tragice. Peștele de care fusese înghițit este la rândul lui înghițit de un alt pește și, urmând o lege inexorabilă, peștele din urmă este înghițit de un al treilea, sugestie, desigur, a unei existențe care se închide în altă existență, ca un cerc într-un cerc mai mare sau o capcană într-un șir neîntrerupt de capcane."*[1]

Ca în celelalte tablouri, indicațiile scenice sunt esențiale pentru descifrarea semnificațiilor: *„iar într-o parte a scenei – important! – o mică moară de vânt"*. Moara de vânt, simbol al zădărniciei, trimite la celebrul personaj Don Quijote, însă dramaturgul se îndepărtează de acest motiv, fiindcă Iona nu se lasă antrenat în acest joc, semn că omul modern nu mai acceptă iluziile. Apare motivul geamănului sugerând ciclicitatea vieții, dar și faptul că oamenii sunt supuși condiției de muritori: *„neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ți mai vezi fratele. Geamănul"*. *„Dedublarea se manifestă întâi la nivel verbal, ea devine apoi dedublarea propriei ființe. Iona vorbește cu sine, se strigă, se ipostaziază în Iona cel fără noroc la pescuit și Iona cel cu noroc la nori și se întreabă: «Dacă sunt geamăn?» El își creează un însoțitor pe drum, căci suferind de singurătate și încercând s-o depășească, trăiește numai prin iluzia comunicării."*[2]

Apar în scenă doi pescari surzi și muți, purtând pe umeri bârne grele. Prezența lor validează mitul lui Sisif, simbolistica fiind aceea că oamenii poartă resemnați în spate povara propriei existențe. Cum din bârnele pe care acum le poartă pe umeri i se va face lui Iona sicriul, cei doi pescari pot fi chiar îngerii morții, încheindu-se astfel cercul unui destin tragic.

Iona evadează și din burta celui de-al doilea pește, dar ajunge în burta celui de-al treilea, un alt spațiu închis. Își amintește acum lucruri mărunte din viața sa: plecarea la război, bucuria de a privi gâzele, își amintește și de mama sa căreia ar vrea să-i scrie un bilet în care s-o roage să-l mai nască o dată, fiindcă *„Ne scapă mereu câte ceva din viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu"*.

Tabloul al IV-lea. Indicația scenică aduce precizarea că Iona a ieșit din burta ultimului pește și se află într-un loc care seamănă cu o peșteră: *„O gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat de Iona. În față, ceva nisipos, murdar de alge, scoici. Ceva ca o plajă. În dreapta o movilă de pietroaie,*

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Litera Internațional, București, 1998.
[2] Gheorghe Crăciun, *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Magister, Oradea, 1997.

case, lemne. La început, scena este pustie. La gura grotei răsare barba lui Iona. Lungă și ascuțită – vezi barba schivnicilor de pe fresce. Barba fâlfâie afară. Iona încă nu se vede". Asemănarea lui Iona cu imaginea schivnicilor de pe fresce sugerează faptul că personajul nu reprezintă un tip uman, ci un simbol.

Dacă în deschiderea dramei Iona își dorea să prindă peștele cel mare, „barosanul", acum nu-și mai dorește să prindă în năvod decât soarele. *„Strașnic năvod mai am. Vreau să prind cu el acum soarele. Doar atât! Soarele! (Râzând) Și să-l pun la sărat, poate ține mai mult"*.

Apar în scenă din nou cei doi pescari cu bârnele pe umeri, iar Iona se întreabă nedumerit de ce întâlnește mereu aceiași oameni. Sentimentul singurătății este copleșitor, de aceea Iona exclamă: *„E tare greu să fii singur!"*. Cât cuprinde cu ochii, nu i se dezvăluie decât imaginea unei plaje murdare și un șir de burți de pește *„ca niște geamuri puse unul peste altul"*.

Se identifică, așadar, cu un Dumnezeu căruia nu i-au ieșit chiar toate minunile, construind imaginea unui paradis destrămat: *„Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt – nu mai poate învia [...]. De atâtea ori a sărit prin cer, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!"*.

Nu-și amintește cine este, de aceea încearcă să se regăsească, eliberându-se de teroarea timpului. *„Încearcă să-ți amintești totul"* este o replică ce sugerează efortul individului de a-și regăsi Sinele.

Punctul culminant al acestei scene este cel al regăsirii numelui: *„Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona"*. Măreția personajului constă în gestul său final: Iona își spintecă burta, așa cum făcuse și cu șirul de burți de pește, într-o ultimă încercare de contopire cu Ființa universală. Gestul este, firește, unul simbolic și nu o sinucidere. Replica: *„Răzbim noi cumva la lumină!"* sugerează eliberarea spiritului din trupul-temniță.

Marin Sorescu se înscrie, prin acest final, în linia lui Mircea Eliade. Întregul traseu pe care-l parcurge personajul nu este decât o sumă de probe inițiatice pentru Marea Trecere, căci moartea este o hierofanie, o supremă inițiere în Sacru.

Cu privire la deznodământul dramei, Eugen Simion afirmă: *„Piesa se încheie la acest punct, lăsând loc jocului liber al speculațiilor. Adevărul este că textul poate fi citit și altfel, căci numai în plan simbolic înfigerea unui cuțit în pântece poate fi începutul unei noi aventuri în cercurile interioare ale spiritului. Gestul poate semnifica și altceva, o ieșire (o soluție) în sens existențialist, la capătul, totuși (și în acest punct Marin Sorescu se desparte de veritabilii existențialiști!) unui îndârjit efort al eroului de a nu-și accepta condiția tragică"*[1].

În drama ***Iona*** pot fi identificate câteva motive și simboluri fundamentale: *motivul labirintului*, motiv dominant al textului, simbolizează spațiul inițierii prin cunoaștere, iar *„ritualul ieșirii din labirint are rolul de a pregăti ființa pentru dobândirea unei noi stări, dincolo de moarte"*[2]; *motivul peștelui* care dezvoltă o dublă simbolistică: pe de o parte evocă imaginea *vânătorului vânat* – după Gilbert Durand, a *înghițitorului înghițit*[3], pe de altă parte, prin simbolul balenei (venit pe cale cultă în literatura noastră) este *„o metaforă a existenței în care omul este condamnat la*

---

[1] Eugen Simion, *op. cit.*
[2] Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
[3] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977.

singurătate și măcinare"[1]; *motivul apei/al mării* sugerează existența plină de iluzii, de capcane; nu în ultimul rând, *motivul solitudinii* – omul modern suferă de o cumplită singurătate.

PERSONAJUL. Iona este singurul personaj al textului și, ca instanță a textului dramatic, este un personaj principal, protagonist, deoarece subiectul se construiește în jurul său, și eponim (numele lui se regăsește în titlul dramei). Deși sursa de inspirație este mitul biblic, personajul sorescian se îndepărtează de model, devine un simbol al omului prins fără voia lui într-o capcană din care încearcă să se salveze.

În aceeași logică a construcției unui personaj-simbol, lui Iona nu i se realizează un portret fizic, ci doar un portret moral care se definește prin mijloacele de caracterizare specifice genului dramatic, dar și prin cele ale teatrului modern: limbaj, gestică, mimică, acțiunile simbolice, didascalii (indicații scenice), modul de expunere fiind exclusiv monologul.

Iona este un pescar pasionat (simbolul omului însetat de absolut), dar, în ciuda faptului că marea e foarte bogată, nu prinde nimic, pentru că este un pescar ghinionist: *„Iona, să nu te apropii de locul ăsta, că-mi sperii norocul. (Scoțând năvodul gol.) L-ai și speriat"*. El își dorește să prindă peștele cel mare, dar prinde numai „fâțe". Pentru a depăși limita impusă de destin, își ia cu el un acvariu ca să pescuiască peștii *„care au mai fost prinși o dată"*.

Iona se teme de singurătate (el este simbolul omului modern care trăiește acut sentimentul alienării) și pentru a-și înfrânge frica se strigă pe nume: *„Iona! (Mai răgușit). Iona! – Nimic. – Pustietatea măcar ar trebui să-mi răspundă"*. Își pierde și ecoul, semn că trebuie să-și înfrunte singur destinul. Autorul însuși consideră că acesta este cel mai îngrozitor lucru care i se poate întâmpla unui om, de aceea nota în prefața textului: *„Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul"*.

Personajul trece printr-o serie de probe (este înghițit succesiv de trei pești) și se descoperă că vânătorul devine vânat sau înghițitorul înghițit. Fire reflexivă, meditează asupra unor probleme existențiale: soartă, viață, moarte: *„De ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții?"*. Deși ratează de mai multe ori, nu-și pierde încrederea în puterea omului de a-și învinge limitele, de a ieși din labirintul existenței, nu încetează nicio clipă să aspire spre o existență superioară. Viața i se revelează în toată complexitatea ei: e *„frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă"*.

Setea de absolut a personajului se explicitează în finalul dramei. Iona realizează că alesese un drum greșit, în afara Sinelui, când de fapt calea cea adevărată este înăuntrul nostru. *„Trebuie s-o iau în partea cealaltă. E invers. Totul e invers."*

Gestul repetat al spintecării burților de pește, în final, spintecarea propriului pântec, dar și replica *„Răzbim noi cumva la lumină"*, pot sugera (fără a fi o interpretare exhaustivă) faptul că eroul se răzvrătește împotriva unei existențe într-un spațiu limitat și prin această revoltă își ia în stăpânire destinul, depășindu-și astfel condiția.

Având în vedere sursa de inspirație, construcția subiectului, simbolistica personajului, dar și una dintre replicile lui Iona – *„E tare greu să fii singur"* – piesa de teatru ***Iona*** este o *dramă existențialistă*. Deși dramaturgul subintitulează textul *tragedie*, drama ***Iona*** este numai aparent tragedie, fiindcă dimensiunea tragică a textului nu constă în faptul că în final personajul moare, ci în faptul că, dincolo de voința lui, ajunge într-o situație limită. Nici personajul Iona nu

---

[1] Doina Ruști, *op. cit.*

este un ideal uman, un erou, ca în tragedia greacă, ci un om obișnuit care stă sub semnul destinului, dar care se răzvrătește împotriva acestuia printr-o moarte voluntară.

Drama ***Iona***, de Marin Sorescu, aparține teatrului modern fiindcă autorul renunță la formele dramaturgiei tradiționale, dar promovează preferința pentru teatrul parabolic, pentru teatrul absurdului, pentru alăturarea elementelor comice și a elementelor tragice, pentru decorul stilizat, simbolic și nu în ultimul rând, pentru limbajul încifrat, uneori dezarticulat.



REPERE CRITICE

- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. III, Editura Litera Internațional, București, 1998: „Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt niște metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepție, piesele lui nu intră în categoria incertă a teatrului poetic, deși, prin tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism și nici de dramatism. ***Iona, Paracliserul*** și ***Matca*** sunt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg, până la un punct, în direcția existențialiștilor [...], însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare."
- Vladimir Streinu, „Iona, chitul și alți ihtiozauri", în ***Pagini de critică literară***, vol. IV, Editura Minerva, București, 1976: „După ce cititorul admiră încă o dată la Marin Sorescu problematica spiritului său, cunoscută de la primele lui poezii, după ce își dă seama că se află în fața conștiinței arse de setea cunoașterii absolute, lovite de sentimentul singurătății metafizice și mai ales strivite de marginea existenței, după ce contemplă simbolul tragic al lui Iona, pe care îl raportează ușor la creațiile lui Hemingway, Ionescu și Beckett, dar îl și disociază tot atât de ușor, el se poate totuși întreba: a găsit Iona – modernul prin sinucidere cunoștința aceasta esențială, leacul solitudinii și libertatea totală? Este soluția lumii de totdeauna sau numai a unei lumi speriate de moarte și care, apărută mai de curând, nu mai crede în nimic? Căci un ideal hrănit cu o viață de om e soluția cel puțin a eliberării, chiar dacă acea viață palpită, vorba lui Hamlet, într-o coajă de nucă. Direcția în care Marin Sorescu pune pe Iona să-și caute fericirea doar suspendă problema."
- Traian T. Coșovei, „Marin Sorescu – vocea din burta chitului", în ***Luceafărul de dimineață***, nr. 37/2009: „Nicolae Manolescu interpreta finalul piesei de teatru ***Iona*** ca pe un «triumf» sau, am spune noi, ca pe un gest superior de nesupunere salvatoare. Personajul nu se sinucide (în sensul comun al cuvântului), ci se eliberează... se salvează

pentru o nouă luptă care are și ceva donquijotesc în străfundurile conștiinței de sine, în labirintul ființei. Dacă privim din acest unghi interpretativ, ironia lui Marin Sorescu este marca tragică a unei conștiințe care încearcă să se elibereze din cușca anatomică a contingentului, dar, mai ales, din labirintul absurd al unui edificiu kafkian. În aceeași piesă de teatru, *Iona*, personajul proiectează mental – ca într-un delir terifiant – construcția unei ambarcațiuni din lemn, în jurul ei marea, abisul lichid. Este, dacă forțăm lucrurile, o situație asemănătoare (dar în planuri epice diferite) cu încercarea de salvare din labirintul propus de Dedalus și Icar. Ceea ce îl individualizează și îl singularizează pe Marin Sorescu este maniera donquijotescă ce pare logică numai în «lumina» altei gândiri. Mica moară de vânt din burta peștelui înghițit de pește nu este decât un argument al acestei interpretări abordate și de alți comentatori. Peste toate plutește însă, mai adânc decât apele mării, sentimentul unei singurătăți cosmice."



Apostolescu, Mihai, *Ion Creangă între mari povestitori ai lumii*, Editura Minerva, București, 1978;
Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974;
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979;
Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981;
Bîrlea, Ovidiu, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1967;
Caracostea, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1980;
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1964;
Călinescu, George, *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1973;
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986;
Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005;
Ciobanu, Nicolae, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea Românească, București, 1987;
Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Institutul European, Iași, 1997;
Conte, Rosa del, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990;
Constantinescu, Pompiliu, *Poeți români moderni*, Editura Minerva, București, 1974;
Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977;
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972;
Dram, Constantin, *Devenirea romanului*, Institutul European, Iași, 2003;
Fanache, Vasile, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Editura Minerva, București, 1982;
Fanache, Vasile, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984;
Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976;
Gorcea, Mihai Petru, *Nesomnul capodoperelor*, Editura Cartea Românească, București, 1977;
Livescu, Cristian, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980;
Lotreanu, Ion, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1980;
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii contemporane*, Editura Minerva, București, 1981;
Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1983;
Manolescu, Nicolae, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966;
Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Cartea Românească, București, 1971;
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980;
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Brașov, 2001;
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, București, 2008;
Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969;
Micu, Dumitru, *Între Apollo și Dionysos*, Editura Minerva, București, 1979;
Mincu, Marin, *Repere*, Editura Cartea Românească, București, 1977;
Mincu, Marin, *Mihai Eminescu. Luceafarul. Texte comentate*, Editura Albatros, București, 1978;

Mincu, Marin, *Lucian Blaga. Poezii*, Editura Albatros, București, 1983;
Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu. Poezii*, Editura Albatros, București, 1987;
Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980;
Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 2006;
Papadima, Liviu, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Editura Polirom, Iași, 1999;
Perpessicius, *Studii eminesciene*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2001;
Petraș, Irina, *Un veac de nemurire*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – poet tragic*, Junimea, Iași, 1994;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Viitorul Românesc, București, 1998;
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000;
Philippe, Gilles, *Romanul. De la teorii la analize*, Institutul European, Iași, 2002;
Pop, Ion, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1976;
Popovici, Vasile, *Eu, personajul*, Editura Cartea Românească, București, 1988;
Scarlat, Mircea, *Ion Barbu-poezie și deziderat*, Editura Albatros, București, 1981;
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, I, II, III, Editura Minerva, București, 1986;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, II, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;
Sângeorzan, Zaharia, *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976;
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, IV, Editura Minerva, București, 1976;
Ștefănescu, Alex., *Preludii*, Editura Cartea Românească, București, 1977;
Ștefănescu, Cornelia, *Momente ale romanului*, Editura Eminescu, București, 1973;
Tupan, Ana Maria, *Scenarii și limbaje poetice*, Editura Minerva, București, 1989;
Ursache, Petru, *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1993;
Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985;
Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965;
Vianu, Tudor, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Editura Minerva, București, 1970;
Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Opere 2, Editura Minerva, București, 1972;
Vianu, Tudor, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1974;
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1981;
Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1986;
Vlad, Ion, *Aventura formelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

 CUPRINS 

Eseuri de nota 10

LITERATURA ROMÂNĂ | pregătire pentru Bacalaureat

Eseuri de nota 10 – Literatura română – pregătire pentru Bacalaureat este un auxiliar didactic pentru elevii de nivel liceal și urmărește o pregătire performantă pentru Bacalaureat, concursuri școlare de specialitate, referate și portofolii. Se adresează elevilor de la filierele teoretică (profilurile real și umanist), tehnologică și vocațională (toate profilurile) și conține 34 de eseuri dispuse în trei capitole:

- **Evoluția prozei:** Basmul cult, Nuvela, Romanul realist din secolul al XIX-lea, Romanul interbelic, Romanul postbelic, Romanul publicat între 1960 și 1980, Romanul postbelic după 1980;
- **Evoluția poeziei:** Poezia romantică, Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului, Poezia simbolistă, Modernismul, Poezia tradiționalistă, Poezia neomodernistă, Poezia postmodernă;
- **Evoluția dramaturgiei:** Comedia, Forme ale dramaturgiei în teatrul modern interbelic, Forme ale dramaturgiei în teatrul modern postbelic.

Eseurile sunt precedate de disocieri teoretice și de contextualizări ale operelor analizate, autorii valorificând un aparat critic divers: dicționare explicative, dicționare de simboluri, istorii literare, studii monografice etc. Cartea propune o sistematizare cronologică a textelor literare studiate în clasele IX-XII, iar modelele de analiză se caracterizează prin pluralitatea perspectivelor și a abordărilor metodologice.

27,00



